

Akt II, Szene 1

Im herrschaftlichen Haus Dr. Schöns

Tonal beginnt der zweite Akt in direktem Anschluss an das Vorausgegangene: Der Akkord *f/e/a/cis*, mit dessen vier kräftigen Akzenten im Schicksalsrhythmus tiefe Holzbläser, Hörner, Posaunen und Klavierbass am Ende des ersten Aktes Lulus Sieg über Schön besiegelt haben, dient nun in Hörnern, Tuba und Streichern verstärkt durch die große Trommel als Eröffnung der Szene, in der Lulu als “Frau Doktor Schön” herrscht.

Im ersten **Rezitativ** stößt die Gräfin Geschwitz zum Ehepaar Schön. Kennzeichen ihrer Musik sind Quinten, die sowohl als Liegeintervalle im Hintergrund klingen als auch parallele melodische Fünftonzüge bilden. Letztere verlaufen meist in pentatonischen Skalen, wobei sie immer wieder zur palindromischen Agogik gestaut sind, die charakteristisch ist für die unter starkem Druck stehende Geschwitz.¹ Die indirekten Fünftonzüge in ihrem Gesang betonen lokale Dreiklänge, die einander oft tritonal gegenüberstehen.² Auch der um Zuvorkommenheit bemühte Schön wählt hier mehrfach pentatonische Konturen. Dazu erweitern die Streicher die tonale Charakteristik mit parallelen Fünftonzügen in Durseptakkorden.³

Interessant ist hier vor allem Lulus Gesang. Als sie der Geschwitz für ihre Blumen dankt, bleibt sie innerhalb ihrer Reihe, deren letztes Drittel – fast übereifrig – sowohl von der Gräfin als auch, in Engführung imitierend, zuerst von einem Horn und dann von der Solovioline ergänzt wird. Als die Besucherin dann allerdings unterstellt, Lulu werde sich für den Künstlerinnenball als Mann verkleiden, singt Lulu ihre ausweichende Antwort “Glauben Sie, dass mich das kleidet?” in tonal verbogenen Exzerpten ihres Themas.⁴ Ab T. 33 rufen die Flöten, ergänzt von den Geigen, mit Quartenparallelen die Musik von Lulus Auftritten im Theater in Erinnerung.

¹T. 5-8, Klarinetten: *c-b-g-f-es* unter *g-f-d-es-c-b*, beschleunigend; T. 9-13 mit Oboen: *a-gis-e-d-cis* unter *e-dis-h-a-gis*, verlangsamt. In Tritoni auch tiefe Streicher T. 11-14.

²Vgl. T. 4-5, Geschwitz: E-Dur zu B-Dur: (*f-fis*) *h-h-h-h-h-h-gis-e-e-e-e-e* (*cis*) *d-f-f-f-f-b* (*a*); ähnlich T. 9-11, Geschwitz: F-Dur zu H-Dur.

³Vgl. T. 11-13, Streicher *C⁷-D⁷-F⁷-G⁷-A⁷*, T. 13-15: (*A⁷*)-*B⁷-D⁷-E⁷-F⁷*.

⁴Vgl. T. 20-21: *a-g-a-h-d-e* = Ton 1-5 (statt *a-g-a-b-c-d* aus Og), *f-a-fis* = 6-7-8 aus O_{gis}), T. 27-28 Ton 2-8 aus U_{gis}, etc.

In dem 21-taktigen *Lento*-Segment, das Berg in einer Skizze als **Ballade** charakterisiert,⁵ klagt Schön in einem Monolog, dass sich sein Haus seit seiner Heirat mit Lulu durch die vielen ihm fremden Besucher zur Unkenntlichkeit verändert hat. Die Musik trägt Schöns Gefühl Rechnung mit einem Stimmengewebe, das in zwei analogen Abläufen fast ausschließlich aus Fragmenten von dessen Thema gebildet ist. Diese sind in großer Dichte polyphon überlagert und verzahnt und drohen darüber hinaus, ihn in einem unabhängigen rhythmischen Muster zu ertränken.

- Mit dem Auftakt zu T. 40 setzen die zwei Fagotte zu einem ersten Strang an, einer zwölffachen Wiederholung der Töne 6-12 aus der Umkehrung von *a* (*d-es-b-as-g-cis-fis*). In jeder Wiederholung variiert die Richtung einzelner Intervallschritte sowie der Punkt des Wechsels von einem Fagott zum anderen.
- Der siebentönigen Einheit unterliegt das sechstellige rhythmische Muster . Es erklingt, tonal verschoben, siebenmal in jeder Hälfte der zwölfteiligen tonalen Kette.
- Ab T. 42 tritt als zweiter Einsatz eines Kanons viermal die Stimme der Bratschen mit demselben Ausschnitt aus Schöns Reihe in derselben Rhythmisierung hinzu.
- In T. 40-43 singt Schön zunächst zu “Das mein Lebensabend” einmal die von den Instrumenten ausgesparten Töne 1-5 von *U_a* (*a-e-c-h-f*), gefolgt von der vollständigen Transformation. Mitten im Satz wechselt er dann zu den ersten sieben Tönen von *O_c*.
- Sowie Schöns Gesang abbricht, erhebt sich das Englischhorn (zu Beginn verdoppelt in Oboen und kleiner Trommel) mit Ton 1-9 aus dem Original von Schöns Reihe auf *h*. Harfe und Streicher ergänzen Ton 10-12 im Schicksalsrhythmus.
- Im Anschluss daran bildet ein F-Dur-Dreiklang im Klavier, den hohen Holzbläsern und der großen Trommel mit der *e/h*-Quint in Harfe und Geigen denselben Rhythmus aus Ton 1-5 der Transposition *U_a* – einmal im Wechsel der beiden Gruppen, ein zweites Mal (nun ohne Trommel) im homophonen Satz.

Damit endet auf dem ersten Schlag von T. 50 die erste Hälfte der Ballade von Schöns ‘Ertrinken’. Zuletzt übergeben die Fagotte, denen sich im zehnten Kettenglied die Bassklarinette angeschlossen hat, die Töne 8-11 aus *U_a* an das Kontrafagott, dass seinerseits Ton 11 mit den Kontrabässen teilt und die Weiterführung ab Ton 12 ganz den Streichern überlässt. Damit beginnt die analoge zweite Hälfte der Ballade.

⁵Siehe dazu Jarman, *op. cit.*, S. 202.

- Mit dem Auftakt zu T. 50 übernehmen zunächst die Streicher die zweite zwölfteilige Kette der Töne 6-12 aus der Umkehrung von *a*. Sie bilden damit in den ersten vier Wiederholungen einen vierstimmigen Kanon, dessen obere Stimmen sich zuletzt zurückziehen. In der fünften Wiederholung geben die Bässe die Kette an die Fagotte zurück, die sie mit Unterstützung durch den Klavierbass auslaufen lassen: Im zehnten Glied fehlt ein Ton, im elften zwei und im zwölften und letzten drei.
- Über dem zweiten Takt der erneuerten Kette singt Schön eine ton- und rhythmusgetreue Wiederholung seiner ersten Äußerung; vgl. T. 40: "Das mein Lebensabend" mit T. 51: "mein Familienkreis!" Im Folgetakt ordnet er Ton 1-5 neu und bildet zu seiner erbosten Suche eines neuen Eindringlings die steigende Kontur *e-a-h-c-f*. Dies ist die angepasste Erdgeistfigur, die bereits in der Einführung zum Prolog erklingt und dort als Vorahnung der Problematik eines in gesellschaftliche Konventionen gepressten Naturkindes gedeutet wurde. Berg markiert hier offenbar den Umkehrpunkt von Schöns Gefühl unerwünschter Überfremdung zum Ausbruch seines Ärgers über Lulu. Harfe und Klavier bekräftigen diese Deutung in T. 53 mit der durch zwei Oktaven fallenden Umkehrung der Komponente.
- In einer weiteren Schicht spielen ein Horn und die Bratschen die ersten vier Töne des Originalform von Schöns Reihe aus *f*, ergänzt zuerst durch Ton 5-7 in den 1. Geigen und Schöns Ausruf "Der Irrsinn!", dann durch Ton 8-12 in einer Klarinette und den Celli. Horn und Streicher setzen neu an mit Ton 1-7 aus *Og*, diesmal ergänzt vom Saxophon mit Ton 8-12. Einen weiteren Ganzton höher präsentiert eine Posaune Ton 1-7 aus *Oa*, ergänzt von den 1. Geigen mit Ton 8-12.
- Über der Auflösung der siebentönigen Kette in den Fagotten gehen etliche Stimmen in einen chromatischen Cluster aus Halbtonpendeln über – vgl. Schöns Gesang mit Klarinette, dann Saxophon (*c-h*), Celli (*d-des*) und Posaune (*e-es*). Wie Schön diagnostiziert: "Der Irrsinn hat sich meiner Vernunft schon bemächtigt". Zuletzt unterstreichen chromatisch fallende Linien in der Posaune und den *col legno* tremolierenden Celli den Eindruck allgemeiner Auflösung. Als Lulu in den Salon zurückkehrt, reagieren Flöte und Vibraphon mit einer erweiterten Erinnerung an ihren Themenbeginn.

Die folgende Unterhaltung der Eheleute betitelt Berg als **Kavatine**. Das kleine Lied markiert den intimsten Moment der Oper in der musikalischen Struktur der Barform: Strophe und Gegenstrophe unterliegen einem freundlichen Geplänkel der Eheleute mit Abgang ins Schlafzimmer, gefolgt von einem kurzen Abgesang.

Die Strophe (T. 61-73) besteht aus drei analogen Viertaktgruppen mit kurzer Verlängerung, die Gegenstrophe (T. 74-88) aus drei in sich eng verwandten Dreitaktgruppen mit umfangreicherer Schlussentwicklung. Der motivisch und rhythmisch unabhängige Abgesang (T. 89-93) bietet einen Vorausblick auf Kommendes; auf der Bühne blickt Gräfin Geschwitz hier verstohlen durch einen Türspalt in den Salon.

Jede Viertaktgruppe der Strophe beginnt in einem Zweitakter mit einer dreistimmigen Akkordfolge über einem rhythmischen Muster in Harfe und Celli. Die Bassmuster entstammen Lulus Thema ausgehend von *g*, mit Ton 9-10-11-12 im ersten, Ton 2-1-3-4 im zweiten, Ton 5-6-7-8 im dritten Segment und erneut Ton 9-10-11-12 in der Erweiterung. Die insgesamt zwölfkönnige Dreiklangfolge in Flöten und Vibraphon mit Teilimitation im Klavier ist stets rhythmisch und in der Abfolge der Akkordgattungen (Dur, Moll und übermäßig) identisch, lediglich im zweiten Segment um einen Tritonus transponiert und in den Dreiklangsumkehrungen variiert.

Akt II, T. 61



Das Begleitmuster
in der ersten Strophe
der Kavatine

Zu den so begleiteten Takten singen Lulu und Schön in intemem Einverständnis, indem beide immer wieder von der eigenen Zwölfertonreihe zu der des anderen wechseln.⁶ Im erweiterten dritten Segment schließt Schöns Gesang dann sogar mit Lulus charakteristischem Figurenthea zu den Worten “Dein Frohsinn sollte meine alten Tage erheitern”.⁷

⁶Vgl. Segment 1: Lulu *O_g* Ton 9-12 der eigenen Reihe zu Schöns Reihe *O_{fis}* Ton 1-9, gefolgt von Schön ergänzend *O_{fis}* Ton 10-12; Segment 2, Lulu *O_a* Ton 9-12 der eigenen Reihe zu Schöns Reihe *O_{gis}* Ton 1-7, gefolgt von Schön ergänzend *O_{gis}* Ton 8-12. Segment 3: Lulu *O_e* Ton 9-12 der eigenen Reihe zu Schön-Reihe *O_{es}* Ton 1-12.

⁷Vgl. T. 70-72: Schön mit *U_b* Ton 1-8 aus Lulus Figurenthea. Sein antizipierter Beginn kontrapunktiert die Verlängerung des “Dir” am Ende von Lulus Gesang zur Schön-Reihe. Hier stehen sich somit Lulu mit Schöns und Schön mit Lulus Musik einträchtig gegenüber.

In der Gegenstrophe, in der Lulu ihren Ehemann erinnert, dass sie es war, die diese Heirat herbeigeführt hat, beginnt jedes Segment mit Sextakkordparallelen aus Lulus Reihe.⁸ Kontrapunktisch dazu erklingen der Seitenthemabeginn aus dem Sonatensatz von Schöns Ablösungsversuch und Lulus Erdgeistfigur. In Teilen – im mittleren Segment sogar durchgehend – verdoppeln die Gesangskonturen die Oberstimme der Parallele:

Die zweite Strophe, thematisch ganz auf Lulu konzentriert

Akt II, T. 76

Lulu /
Schön
(Lulu-Reihe Ua)

1. Geigen Ua
2. Geigen Ue
Bratschen Ucis

Celli/Horn
(Erdgeist-Quarten)

Klavier
(Vordersatz des
Seitenthemas aus
dem Sonatensatz)

Ich, ich ha - be Dich ge - hei - ra - tet. Was än - dert denn das?

1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Im erweiterten dritten Segment spielt die Musik einerseits mit erneuten Zitaten aus Lulus Figurentheema und einer noch dichterem Folge der Erdgeistfiguren auf ihr Selbstbewusstsein an, andererseits mit dem Codamotiv auf die emotionale Abhängigkeit zwischen beiden.⁹

Die Brücke zum Abgesang bildet eine chromatisch fallende Kleinterzenschichtung der Streicher, die zum Türklingelsignal in Vibraphon und Geigen führt. Die derart angekündigte Besucherin, die Gräfin Geschwitz, tritt ein zur Begleitung der Klarinetten in zweitimmig geführten, oktaviert sequenzierten Fünffonzügen, die sowohl im Zuge ihres Aufstiegs als auch noch einmal in ihrem Abstieg die für die Geschwitz typischen agogischen Palindrome bilden.¹⁰

⁸Vgl. 1./2. Geigen und Bratschen T. 74₂-75: Lulu-Reihe Original Ton 1-10 von *e/g/c*, T. 76₄-78: Umkehrung Ton 1-12 von *cis/e/a*, T. 79₄-81₂; Original Ton 1-12 von *f/as/des*.

⁹Lulu-Thema vgl. T. 81-82: 1. Horn, T. 83-85: Flöten; Erdgeistfiguren vgl. T. 83: Hörner, T. 85: Harfe/Solo-Violine, T. 85₁-86: Klavier, T. 85₃-86: Flöte/Klavier; Codamotiv vgl. T. 80-81: Posaune, T. 81-82: Oboen/1. Geigen mit Lulu "Deine Liebe zu mir".

¹⁰Bassklarinette zu 2. Klarinette zu Bassklarinette: ||: *g-a-c-d-e* ||: *g-a-c-d-c-a-g* ||: *e-d-c-a-g* ||, 1. Klarinette: ||: *f-ges-b-ces-es* ||: *f-ges-e* ||: *es-ces-b-ges-e* ||.

Die Tempobezeichnung **“Langsame Halbe”** markiert den ersten von drei musikalischen Abschnitten, die die Rolle dreier Besucher Lulus im Hause Schöns beleuchten. Der alte Schigolch, der auch in dieser Phase an Lulus Leben teilzuhaben sucht, spielt sich in ihrer Abwesenheit als Gastgeber auf vor einem Athleten, der seine Körperkraft als Rechtfertigung für grobes Verhalten zu sehen scheint, und einem Gymnasiasten, der Lulu in jugendlichem Überschwang verehrt und ihr mit einem Gedicht huldigen möchte. In einem inhaltlich eher belanglosen Gespräch stellt Berg ihre Themen vor und präsentiert zugleich eine erste Charakterisierung.

Zum Auftritt Schigolchs erklingt dessen Thema in abgerissenen Fragmenten, zunächst original fallend in den tieferen Streichern, dann steigend in seinem Gesang. Der Schluss der Kontur ist zu seinen Fluchen über das gefährliche Parkett wie im stützenden Solocello exzentrisch verzerrt.

Schigolch, exzentrisch

Akt II, T. 93

Schigolch

Gott sei Dank, dass wir endlich zuhause

O: 1 2 3 4 5 6 7 8 U: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 5 6 7

Solocello pizz.
Kontrabässe arco

Schigolch

sind 8 9 10 11 12 Diese Parketten! 8 9 10 11 12 Nichts als Klippen, als Fall - stricke 9 10 11 12 9 10 11 11 12

Solocello pizz.
Kontrabässe arco

Solocello pizz.

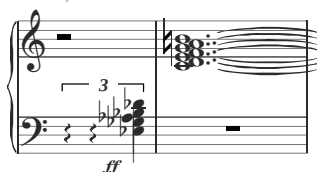
(11) 12

Der Athlet und der Gymnasiast treten in dieser Szene erstmals auf. Beide charakterisiert Berg zusätzlich zu ihrem Figurentheema mit einem kurzen, markanten Erkennungsmerkmal. Für den Athleten wählt er eine reduzierte Variante des *ff*-Akkordpaares im Klavier, das im Prolog für die Körperkraft des Tierbändigers stand: einen Schwarze-Tasten-Cluster als Auftakt zu einem Weiße-Tasten-Cluster.¹¹

¹¹Vgl. ähnlich auch T. 106, 119 und 143.

Der Athlet als unge-
hobelter Muskelprotz

Akt II, T. 93



Dagegen stellen die Blechbläser die Grundreihe sowie steigende Erdgeistfiguren, als wollten sie daran erinnern, dass die drei unterschiedlichen Männer – der alte Schigolch, der Athlet und der Gymnasiast – Lulus wegen zusammengekommen sind. Dann führt Berg den Gymnasiasten ein. Dessen Figurentheema fällt von Beginn an durch wiederholte Vor- und Rückläufigkeit in der Tonfolge auf, die als Anzeichen der Unsicherheit des Jungen gedeutet werden kann. Dazu tritt ein kurzes rhythmisches Muster, das hier wie in späteren Szenen unterschiedlichen Dritteln seines Figurentheemas unterlegt ist und sich als Emblem für das Pochen des jugendlichen Idealisten auf Fairness bzw. Gerechtigkeit erweist.

Der Gymnasiast – jung und unsicher, aber pochend auf Gerechtigkeit

Akt II, T. 103

Gymnasiast: Wenn es auf nichts als auf Leben und Tod — ginge,

1 2 3 4 5 5 5 6 7 8 7 6

Englischhorn 9 9 9 10 11 12

Oboe 1 3

Oboe 2 3

dann solltet ihr mich kennen-lernen.

5 5 6 6 7 8 7 6 5

Nach Lulus Wiedereintritt kreist die Musik um ihr Thema und die Grundreihe. Wie die Instrumentalstimmen suggerieren, ist der verliebte Gymnasiast in Lulus Nähe erst recht verwirrt.¹² Eine weitere Ironie Bergs trifft den Prinzen. Als Schigolch und der Athlet vermuten, Lulu müsse ihn erwarten, so elegant wie sie gekleidet ist, dann aber hören, dass er verweist ist, quittieren sie diese Auskunft mit genau der Übereinanderstellung der beiden Hälften der Grundreihe, die im Prolog beim Spott auf die zahmen “Haustiere” erklingen war. Zu denen zählen sie offenbar den Prinzen.

¹²Vgl. in T. 148-159 die Folge der Palindrome in Klavier, Harfe, Bläsern und Streichern.

Im darauffolgenden **Canon** unterhalten sich die Männer darüber, wer Lulu schon einmal heiraten wollte: Sie diskutieren die Absicht des Prinzen, Schigolch behauptet, auch er habe einmal diesen Plan gehabt, der Athlet bestätigt dasselbe, und der Gymnasiast kann alles gar nicht fassen. Die Stimmen unterscheiden sich im Rhythmus der ersten vier Töne, verlaufen dann jedoch identisch, stets mit dem wiederholten Ton 11 als betontem Vorhalt zum Schlusston. Die ersten sieben Einsätze basieren auf der jeweils um einen Halbton ansteigenden Grundreihe, mit schrumpfendem Abstand zwischen den Einsätzen.¹³ Parallel dazu schraubt sich auch die begleitende Homophonie der Klarinetten chromatisch aufwärts. Die Überraschung des Athleten, dass Schigolch nicht Lulus Vater zu sein behauptet, und das Entsetzen des Gymnasiasten bei der Vorstellung, er sei es womöglich doch, schließen sich mit einem zweiten Kanon an, dem Lulus Thema zuerst im Original und dann in der Umkehrung zugrunde liegt.¹⁴

In dem 30-taktigen **Rezitativ**, an dem sich alle zuvor Anwesenden beteiligen, geht es darum, wie Lulu auch im Hause ihres gesellschaftlich anspruchsvollen neuen Ehemannes zu ihrem bisherigen Bekanntenkreis Kontakt halten kann. Schigolch führt sich dabei wie ein Vater auf, der seiner Tochter beibringt, wie man sich gegen Ausspähung wappnet. Doch wie die Musik zeigt, bezieht sich von Beginn an alles auf den abwesenden Schön. Dessen Figurenthea (in der aus dem Hauptthema des Sonatensatzes übernommenen Gestalt mit Übereinanderstellung von Ton 1 und 2) erklingt in der Kombination aus Bläsern, Bratschen und Gesang in der Umkehrung, dem Original und einer erneuten Umkehrung. Dabei erwächst jeder Einsatz aus dem Schlusston des vorausgehenden. Die lückenlose Verzahnung wirkt wie ein Hinweis, dass man diesem Hausherrn einfach nicht entkommen kann.¹⁵ Das Klavier rundet die Eröffnung ab mit dem Akkordpaar aus Clustern schwarzer und weißer Tasten und deutet damit die Zustimmung des Athleten an, dass ein plötzliches Auftauchen Schöns unerwünscht ist.

¹³Vgl. T. 172₃-185: 7 Kanoneinsätze auf Basis der Grundreihe: Athlet mit Posaune O_h, Schigolch mit Bratschen O_c, Athlet mit Posaune O_{des}, Schigolch mit Bratschen O_d, Athlet mit Posaune O_{es}, Schigolch mit Bratschen O_e, Athlet mit Posaune O_f.

¹⁴Vgl. T. 184-194: 4 Kanoneinsätze auf Basis von Lulus Thema: Athlet mit Posaune O_a Ton 1-7, weiter Schigolch Ton 8-10, Athlet Ton 10-12; Gymnasiast mit Oboe O_a Ton 1-7, Schigolch mit Bratschen U_g, Lulu mit Solovioline U_g Ton 1-8, alle Ton 9-12.

¹⁵Vgl. T. 195-200: Schöns Thema U_h Ton 1 + 2 Holzbläser/Bratschen, Ton 3-7 Schigolch, Ton 8-11 Lulu, Ton 12 Klarinette/Bratschen; O_{as} Ton 1+2 Holzbläser/Bratschen, Ton 3-11 Schigolch, Ton 12 Bassklar./Celli; U_{as} Ton 1 + 2 Klarinetten, Ton 3-10 Schigolch, Ton 11+12 Klarinetten.

Insofern sorgen neuerliches Türklingeln im Vibraphon und die Mitteilung des Kammerdieners, dass der Hausherr zurückgekehrt ist, für Aufregung unter den entspannt Plaudernden. Sie manifestiert sich in einer Folge von insgesamt sechs Segmenten, die Berg in der Partitur mit ***Tumultuoso***, in einer Skizze mit ***Burleska*** überschreibt. In allen geht es um Schön, der – für die anderen Personen unsichtbar – im Hintergrund der Szene herum-schleicht und misstrauisch das Vorgehen in seinem Salon beobachtet.

Das erste *Tumultuoso*-Segment (T. 224₃-242) beginnt damit, dass sich die drei Besucher Lulus hinter Gardinen und Möbeln verstecken. Der Athlet beschimpft Schön als „Lumpenkerl“ mit einem Aufstieg durch die angepasste Erdgeistfigur, die auf die Fragilität von Lulus gesellschaftlicher Position verweist und hier das ganze Segment durchzieht.¹⁶ Derweil erhebt sich in den Hörnern eine stark akzentuierte Version seines Themas, während er sich wohl oder übel versteckt. Die Celli spielen einen Ausschnitt aus Schigolchs Reihe und das Englischhorn bestätigt die große Unsicherheit des Gymnasiasten erneut mit einem Palindrom aus seiner Tonfolge (Og Ton 5-6-7-8-8-7-6-5). Zuletzt entwickeln die Flöten ihren überlangen Halteton zu Lulus Thema. In dessen Ende stimmt Lulu ein mit der Mitteilung an den Kammerdiener, sie lasse bitten. Transpositionen des Gymnasiasten-Palindroms und des Lulu-Themas mit engegeführter Imitation münden in die erste Hälfte der Grundreihe, bevor überraschend nicht Schön, sondern Alwa eintritt und den ihm unbekannten Schigolch bemerkt. Fagotte und Bässe reagieren mit der Krebsumkehrung von Schigolchs Thema, die, durchbrochen von Fermaten-Pausen, ins Nichts verklingt.¹⁷

Die nächsten zwei Burlesken fungieren als kurze Erinnerungen an Schöns Misstrauen während Alwas Annäherung an Lulu:

- Im nur eintaktigen *Tumultuoso*-Einschub (T. 273₄-274₄), in dem Schön seinen Sohn neben Lulu entdeckt, intonieren die Streicher Schöns Thema *pp col legno* über einem Posaunenakkord, der von einem Molldreiklang in *ppp* zur Durvariante in *sffz* crescendiert.
- Dieselbe Kombination aus Bläserausbruch und instrumentalem Schön-Thema erklingt erneut im achttaktigen zweiten *Tumultuoso*-Einschub (T. 310-317). Das Moll-zu-Dur-Crescendo der Posaunen wird hier vom Klavier mit einem neunfachen Wechsel der Cluster aus weißen und schwarzen Tasten untermalt, als Lulu dem aus seinem Versteck lugenden Athleten wütende Blicke zuwirft.

¹⁶Vgl. die aufsteigende Tonfolge *e-a-h-c-f* im Gesang des Athleten, als Akkord im Klavier, als Aufstieg in Klavier mit Horn sowie noch dreimal in verschiedenen Klavieroktaven.

¹⁷Vgl. in T. 230-243 Schigolchs Thema U_{gis} Ton 12-11-10-9 ♮ 7-6-5-4 ♮ 3-2-1 ♮.

Neben diesen zwei Burlesken gibt es zwei weitere Einschübe, die die Annäherung Alwas an Lulu unterbrechen. Beide sind neutral als Rezitativ überschrieben; in beiden fällt die szenisch aktive Rolle dem Kammerdiener zu, der gemäß Bergs Wunsch mit dem Sänger besetzt wird, der auch die Rollen des afrikareisenden Prinzen in I/3 und des erpresserischen Marquis in III/1 übernimmt. Diese Vertreter der Außenperspektive hatte der Tierbändiger im Prolog mit dem "lustigen Affen" assoziiert, dem leider "jede Größe" fehlt. Auch Schöns Kammerdiener fehlt es an 'Größe', d.h. an Einfluss, bedenkliche Entwicklungen zu verhindern. Doch verfolgt er sichtlich besorgt, wie die junge Gattin seines Herrn ihre Ehe aufs Spiel setzt. Berg entwirft die Musik dieser beiden Einschübe als Varianten des **Chorals**, mit dem der Prinz in seinem Gespräch mit Alwa in der Theatergarderobe die seelische Vornehmheit Lulus besungen hat.

- Die vierstimmige Homophonie, die in Akt I, T. 1113-1122 in den Streichern erklingt, findet sich in Akt II, T. 250-261 im Part der Holzbläser und in Akt II, T. 287-297 (halbtönig höher transponiert) in der Kombination aus rezitativischer Solobratsche und dreistimmig homophonen Holzbläsern und Streichern.
- Die Kontur des Prinzen mit dem Figurentheema der Außenseiter übergibt in T. 250-252 die Solobratsche an Alwas Erstaunen über die Nervosität des Kammerdieners. Dieser wiederholt sie alternierend mit Alwa, bevor die Solobratsche sie ein drittes Mal spielt. In T. 289-294 wandert die Kontur stark gedehnt von Alwa über Lulu, Alwa, den Kammerdiener und Schön zurück zum Kammerdiener.
- Alwas Antwortkontur mit dem gespiegelten Schigolch-Thema aus Akt I, T. 1119-1122 fehlt in den beiden Varianten dieser Szene.
- Dagegen ertönen in den drei homophonen Begleitstimmen wie zuvor Einsätze des Porträtmotivs.¹⁸

Die Annahme, diese Einschübe verdankten ihre verwandte Musik nur der Besetzung der Rollen durch denselben Sänger,¹⁹ ist sicher zu kurz gegriffen. Wesentlicher ist wohl, dass die musikalische Gattung des Chorals in diametralem Gegensatz zu den Burlesken der beiden anderen Einschübe steht. Berg unterbricht somit den Hauptstrang dieses Szenenabschnittes – Alwas zunehmende Verliebtheit in Lulu – abwechselnd durch die grobe Komik der Burlesken und die Feierlichkeit der Choralsegmente.

¹⁸Vgl. Klarinetten/Streichern, T. 253, 254 steigend von *Basston g* und *des*, T. 255, 260-261 fallend von *h* und (mit Pausen) *f*. Ähnlich T. 290, 291 steigend von *gis* und *d* (Ersteres mit 'falschen' Ausgangston im Bass), T. 292, 295-296 von *c* und *fis* (Letzteres verkürzt).

¹⁹Vgl. Perle, *op. cit.*, S. 78.

Im Licht der musikalischen Struktur, mit der Berg die zwei Szenen im zweiten Akt seiner Oper verknüpft, handelt es sich bei den Burleska- und Choral-Einschüben um die Episoden in einem **Rondo**. Dabei entwickelt sich die Bühnenhandlung wie folgt:

Refrain 1	Alwa bewundert Lulus Kleid, Lulu kokettiert.
Choral	Der Kammerdiener wirkt nervös.
Refrain 2	Lulu lobt Alwas Charakter und dankt ihm für seine verlässlich brüderliche Unterstützung.
Tumultuoso	Schön entdeckt die beiden und erschrickt über die vermutete Zuneigung seiner Frau zu seinem Sohn.
Refrain 3	Alwa gesteht, dass ihm eine nur geschwisterliche Beziehung schwer fällt. Lulu dankt ihm erneut, dass sie ihm vertrauen kann.
Choral	Der Kammerdiener wirkt noch nervöser.
Refrain 4	Lulu versucht, das Gespräch von Alwas Verliebtheit auf abstrakte Fragen umzulenken. Alwa wirkt verletzt.
Tumultuoso	Schön entdeckt einzelne Besucher in ihren Verstecken.
Refrain 5	Alwa lässt sich von seinen Gefühlen überwältigen; Lulu ist konsterniert und versucht zuletzt drastisch, ihn von der Gefahr einer Liebe zu ihr zu überzeugen.

In seiner konzertanten Suite *Symphonische Stücke aus der Oper Lulu* reiht Berg die Abschnitte des von diesen Einschüben unterbrochenen Gesprächs zwischen Lulu und Alwa, in denen der junge Mann seiner Verliebtheit in seine junge Stiefmutter zunehmend freien Lauf lässt, ohne die Episoden aneinander und überschreibt das Ergebnis mit dem Titel "Rondo". Das ist in zweifacher Weise überraschend: Im sinfonischen Satz, wo Berg die Gattungsbezeichnung verwendet, handelt es sich ja gerade nicht um den Wechsel zwischen einem wiederkehrenden Refrain und verschiedenen Episoden; in der Opernszene, wo er diesen Wechsel mit deutlichem Stimmungskontrast anlegt, verzichtet er auf den Titel. Wie die Ergänzung zeigt, müsste es zudem korrekt "Sonatenrondo" heißen.²⁰

Bezüglich seiner selbst gestellten Aufgabe, zwei Szenen eines Aktes mit einer musikalischen Form zu verklammern, verfährt Berg hier analog zum Sonatensatz in Akt I. In beiden Fällen geht es im Hauptthema um das Anliegen eines Mannes, das Lulu im Seitenthema umzudeuten sucht. In beiden Fällen wird das thematische Material vor der Mitte der ersten der verknüpften Szenen eingeführt, gefolgt von einem unabhängigen, jedoch lose verzahnten Block. In Akt I ist dies die aus der Coda erwachsende

²⁰Vgl. dazu die Übersicht in Form eines Diagramms in Jarman, *op. cit.*, S. 205.

Monoritmica, in Akt II Schöns fünfstrophige, von *tumultuoso*-Einschüben gegliederte *furioso*-Arie. Ebenfalls in beiden Fällen eröffnet Berg die zweite der verknüpften Szenen mit unabhängigen Kleinformen und geht erst nach der Szenenmitte in die Vervollständigung der Sonatensatzform mit Durchführung, Reprise und Coda über. Die Besonderheit im Rondo besteht darin, dass der Refrain die Funktion von Haupt- und Seitenthema übernimmt.

Das erste Refrainsegment in T. 243-249 stellt in den 1. Geigen die Version von Alwas Themas vor, die seiner Verehrung für Lulu Ausdruck verleiht. Sie unterscheidet sich von den Einsätzen seines Themas, die in Akt I erklingen, durch größere Expressivität, erzielt durch die Wiederholung der aufsteigenden Sext zu Beginn und die Aufwärtsrichtung des (in den früheren Versionen fallenden) Tritonus am Ende.

Alwas Verehrung für Lulu



Auch die Verlängerung des Refrainthemas in den nun vereinten Geigen umfasst mit $c \nearrow a$ und $h \nearrow f$ zwei steigende Großintervalle. Begleitet wird dieser Refrain von einem unbestimmten Gemurmel chromatischer Tongruppen in den mittleren und tiefen Streichern.

Das zweite Refrainsegment in T. 262-273 beginnt zu Lulus Antwort, er sei immer wie ein Bruder für sie gewesen, mit Komponenten, die im *Andante* der Theatergarderobenszene zu Alwas nostalgischen Erinnerungen an seine erste Begegnung mit der heranwachsenden Lulu erklingen waren. Die aus zwei halbtönig verknüpften Ganztonsritten gebildeten chromatischen Viertontcluster, die ähnlich in Schigolchs Figurentheema auftreten und dort als 'Herkunftsfiguren' identifiziert wurden, stützen hier Lulu, die auf die Anfänge ihrer Bekanntschaft zurückblickt und die geschwisterliche Beziehung zwischen beiden zu betonen versucht.²¹ In der zweiten Hälfte des Segmentes erhebt sich dann wieder Alwas Thema, und zwar in dreifacher Form: in einer Hornkontur in gleichmäßigen Achteln, dazu in Alwas Sprechgesang in einer mit Sechzehnteltriolen hektisch wirkenden Variante, und als dritte Variante in Form eines Klarinettenduetts im Hintergrund von Lulus Antwort, in der sie Alwa noch einmal an seine brüderliche Rolle

²¹Vgl. T. 261-264, Horn mit diminuierter Imitation Gesang: $||: a-h-b-a-s :||: des-c-h-a-s :||$, augmentierte Imitation Bratschen, weiter Saxophon/Horn/Gesang in 3 Geschwindigkeiten.

erinnert (“Du bist der einzige Mann auf der Welt, der mich beschützt, ohne mich vor mir selbst zu erniedrigen”). Dieses Duett ist zwar gestisch als mit Alwas Thema verwandte Imitation erkennbar, legt jedoch tonal nahe, dass Lulu seiner Interpretation ihrer Beziehung durch eine sanfte Richtungsänderung eine andere Wendung geben möchte.²²

Alwa zunehmend verliebt, doch verwiesen auf seine Rolle als Bruder

Akt II, T. 268

Horn *mp espr.*

Klarinetten *poco f espr.*

Im dritten Refrainsegment, das nach dem nur eintaktigen Burlesken-Einschub folgt, spielen die Flöten Alwas Thema einmal ähnlich wie zuvor das Horn, danach in Umkehrung. Die Reihung begleitet Alwas Behauptung, Lulu selbst sei Schuld, dass er ihren Reizen verfallen ist (“Mit Deinen Gottesgaben macht man seine Umgebung zu Verbrechern”). Wieder folgt – diesmal zu Lulus Beteuerung, sie habe von ihm als ihrem ‘Bruder’ ja nichts zu befürchten – das nur gestisch verwandte Klarinettenduett, diesmal mit Verdopplung in den Geigen.

Allerdings ist der Abstand zwischen beiden hier um einen halben Takt vergrößert. Die so entstehende Lücke füllt Berg mit zwei verschränkt und übereinander geschichtet eingesetzten thematischen Komponenten, die wie aus dem Hintergrund ein Licht auf unterschwellige Emotionen werfen. Die erste Komponente erklingt in Alwas Gesang. Es handelt sich um ein Zitat aus der ersten Szene von Bergs Oper *Wozzeck*. In einer bis auf eine Binnenverkürzung tongetreuen Transposition entschuldigt Alwa seine “verbrecherische” Verliebtheit in die frühere Ziehschwester und jetzige Stiefmutter mit den natürlichen Regungen des männlichen Körpers und vergleicht sich dabei mit dem armen Soldaten Wozzeck, dem sein Hauptmann vorwirft, er habe “ein Kind ohne den Segen der Kirche”. Berg macht sich dabei zunutze, dass sowohl Wedekinds als auch Büchners Textvorlagen für seine Libretti an dieser Stelle dieselbe volkstümliche Wendung vom “Fleisch und Blut” enthalten. Insofern Alwa ja an anderer Stelle als Komponist der Oper *Wozzeck* identifiziert wird, scheint er hier vorauszuahnen, dass auch er dank bedrückender Lebensumstände an seiner hoffnungslosen Liebe zugrunde gehen wird.

²²Jarman schlägt vor, diese freie gestische Imitation als Seitenthema im Bauplan der Exposition zu behandeln. Vgl. dazu *op. cit.*, S. 205, seine Bezeichnung “subsidiary theme”.

Alwas Bedürfnisse im Vergleich mit denen Wozzecks

Lulu, Akt II, T. 277



Wozzeck, Akt I, T. 141



Mit einer zweiten Komponente, die erst in den nachfolgenden Refrain-Segmenten voll entfaltet wird, deuten die Instrumente auf Alwa starke Gemüts-erregung. Beginnend wie Alwas Thema mit einer aufschwingenden kleinen Sext, die nun aber von einer fallenden großen Sext beantwortet wird, erklingt dieses neue Motiv in T. 277-278 im sechsstimmig homophonen Streichersatz mit rhythmisch diminuiertem Echo im Klavier, zieht sich dann jedoch zunächst wieder zurück, als das Klarinettenduett Lulus Perspektive im Rondo unterstreicht.

Doch Alwa kann inzwischen nicht mehr zurück. Schon bei seinen Worten über das geschwisterliche Aufwachsen mit Lulu hatte sein Gesang immer wieder 'Herkunftsfiguren' gebildet.²³ Vor dem Hintergrund dieser chromatischen Viertoncluster, die nun in den Streichern ertönen, gesteht er seine Machtlosigkeit gegenüber seinen Gefühlen. Die Trompete bestätigt die immer brüchiger werdende Kontrolle mit einem Refraineinsatz, der sich erst nach drei abgebrochenen Anläufen zu entwickeln traut, verstärkt von einer diminuierten Teilengführung in den Klarinetten und ergänzt durch einen Trommelwirbel, der wie verschreckt ins Nichts versinkt:

Alwas zögerndes Geständnis veränderter Gefühle

Akt II, T. 281

p ma espr. *cresc.* - - - - - *sfz* *sfz*

1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8 9 () 10 11 12

Trompete

Klarinetten

Horn

gr. Trommel

p cresc. - - - - - *f* *poco f* *pp*

²³Vgl. T. 277-278, Alwa: "wie Geschwister" *as-b-h-a*, "[ne-]beneinander" *c-d-es-des*, "[aufge-]wachsen wären" *g-a-b-as*.

Zu Beginn des vierten Refrainsegmentes versucht Lulu, ein explizites Liebesgeständnis von Alwa zu verhindern, indem sie das Gespräch in eine andere Richtung zu lenken versucht. Doch gelingt ihr das nicht, wie die Musik zeigt. Vielmehr wiederholt sich die zuletzt gehörte Verarbeitung des Refrainthemas mit den zögerlichen Mehrfachtänzen in veränderter Klangkombination: Das Saxophon übernimmt hier die Hauptstimme, ein Fagott die diminuierte Teilengführung und die kleine Trommel den Part der großen. Als Alwa (*ausbrechend*) versichert, er wollte eigentlich nicht davon sprechen, geht Lulu auf ihn ein, indem sie (mit Trompete aber *p dolcissimo*) eine verkürzte Version seines Themas singt, was Alwa (mit Horn) mit einem neuerlichen Fragment beantwortet.

Danach tritt das Motiv von Alwas Gemütsregung erneut in den Vordergrund. Am Ende von Refrain 4 und ergänzend am Beginn von Refrain 5 ertönen, deutlich hervorgehoben durch die Partiturhinweise *Tempo II* und *molto rubato*, drei Einsätze einer nun vertikal einstimmigen aber horizontal erweiterten Gestalt, in denen die Kurve aus zwei gegenläufigen Sexten mit der Schlussfloskel aus Alwas Thema (Ton 10-11-12) ergänzt ist. Wie das folgende Beispiel zeigt, entsteht im Verlauf des dreifachen musikalischen Symbols der Emotionalität wachsende Intensität durch Oktavspreizung erst einer, dann beider Sexten und die Versetzung der Schlussfloskel in ein anderes Instrument, schließlich sogar in ein kontrastierendes Register:

Alwas zunehmende Gemütsregung

Akt II, T. 306

1. Geigen

Solobratsche

+ Solo Geige

Akt II, T. 318

1. Geigen

+ Celli

Zu dieser tiefversetzten Schlussfloskel setzt im fünften Refrainsegment zum vorläufig letzten Mal das vollständige Refrainthema ein. Dieser Einsatz ist verbal hervorgehoben: Alwa singt sein Thema *molto cantabile* mit Unterstützung der Klarinette zu Worten, deren besondere poetische Innigkeit Lulu von ihrer Rolle als Objekt männlicher Begierden zu lösen und auf eine höhere Ebene, ja in eine Sphäre des Jenseitigen zu heben scheint. Selbst die Begleitstimmen von Harfe und Celli stimmen kurzzeitig in den Themenverlauf ein.

Lulu, bewundert als Wesen aus einer anderen Welt

Akt II, T. 319

The musical score is for a vocal melody in 7/8 time, spanning measures 1 to 12. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Eine See - - le, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt...". The melody features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in measures 1, 3, 5, and 9. The bass line is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp, with notes corresponding to the vocal melody. The lyrics are written below the vocal staff, with measure numbers 1 through 12 indicated below the text.

Karl Kraus, der Lulu eine “Nachtwandlerin der Liebe” nennt, bezeichnet die Worte als “Schlüssel zum Irrgarten der Weiblichkeit, zu dem Labyrinth, in dem manch ein Mann die Spur seines Verstandes verlor.”²⁴

Auf diesen vorerst letzten Einsatz des Refrainthemas folgt eine musiksymbologisch dichte Antwort. Die Geigen spielen ein weiteres Zitat des Motivs von Alwas Gemüts-erregung, das vom Saxophon sogleich für zwei weitere Einsätze aufgegriffen wird. Diese verschränken sich mit dem wieder eintretenden Porträt-Motiv. Insofern beide gemeinsam Alwas zunehmend leidenschaftliche Erregung untermalen (und z.T. sogar zu einer Variante seines Themas verschmelzen, vgl. die Reihentöne aus Od), legt die Musik nahe, dass auch dieser Verehrer letztlich Lulus verführerischem ‘Bild’ verfällt. Über den drei Komponenten erhebt sich Lulus Gesang, in der Oktave verdoppelt von einer Flöte und später auch von der Solovioline, mit einer Kontur aus der Grundreihe, in der Berg durch Mimikanweisungen betont, dass Lulu der Gefühlsaufwallung ihres Ziehbruders und jetzigen Stiefsohnes verblüfft und verständnislos gegenübersteht (vgl. das Notenbeispiel auf der nächsten Seite).

Im folgenden dreitaktigen *poco animato* erklingen in den kräftigen Posaunen drei weitere Einsätze des Porträtmotivs in je unterschiedlichem Rhythmus, und auch der ersten von drei Umkehrungen des Motivs von Alwas Gemüts-erregung tritt das ‘Bildnis’ noch ein letztes Mal gegenüber. In den mit *calmando – rubato – calmando* maximal unruhigen fünf Takten vor dem Ende dieses durch ständige Taktwechsel geprägten Szenenabschnittes kommen noch zwei weitere Umkehrungsvarianten des Motivs hinzu, deren übergroße Aufschwünge Alwas Gemütszustand fast körperlich nachempfindbar zum Ausdruck bringen.²⁵

²⁴Karl Kraus in *Die Fackel* 182 (Wien: 9. Juni 1905, VII. Jahr), S. 1.

²⁵Vgl. T. 332-336: Flöte mit intensivierender Oktavspreizung aber ohne Schlussfloskel, dann Lulu mit Oboe ebenfalls verkürzt, zuletzt Celli vollständig.

Lulu verblüfft, Alwa zunehmend erregt

Akt II, T. 324

harmlos *unschuldig*

Lulu mit Flöte
(später + Solo-Vl.)

Was fin - dest Du da - ran ... Was fin - dest Du - da -

innig *erregt*

Alwa mit Vla/Vc,
dann mit Horn

O, diese Hand... Einen Arm...

Geigen,
dann Saxophon

Klarinetten
/Fagotte

völlig verständnislos

Lulu mit Flöte
und Solo-Vl.

ran ... Was fin - - dest Du - da - ran ...

noch erregter

Alwa mit Horn

Einen Kör - - per ... Mignon!

Saxophon

Klarinetten
/Fagotte,
dann Posaunen

Im Schlusstakt dieser Rondohälfte, der erst nach langem Nachklang unter einer Fermate durch die neu einsetzenden Posaunen initiiert wird, spricht Lulu die schrecklichen Worte, die wie ein letzter Versuch der Abschreckung gegenüber Alwa wirken: "Ich habe Deine Mutter vergiftet." Alwa geht nicht darauf ein, und nirgends im Verlauf der dramatischen Handlung wird deutlich, ob diese Behauptung überhaupt wörtlich oder nur metaphorisch gemeint war.

Insofern Berg in diesem fünften Refrain-Segment das für Alwas Verliebtheit entscheidende Thema mit einer poetischen Huldigung von früheren Refrains absetzt und dann mit je sieben Zitate des Porträtmotivs und des Motivs von Alwas Gemütererregung kombiniert, kann es als 'Schlussgruppe' innerhalb der 'Exposition' eines Sonatenrondos gelten.

In der zweiten Hälfte der Szene alternieren die dort auf ein Vielfaches verlängerten *Tumultuoso*-Segmente mit fünf *furioso* markierten Strophen einer Arie, mit der Schön auf den Höhepunkt seiner Auflehnung zutreibt. Die Einschübe untermalen erneut die Situationskomik um Lulus Besucher, die eine Konfrontation mit dem misstrauisch umherschleichenden Hausherrn zu vermeiden suchen. Dass sie in ihren Verstecken hinter Möbeln und Gardinen Zeugen der Verzückung Alwas geworden sind, fügt der Situation eine weitere ironische Dimension hinzu.

Im 42-taktigen ersten *Tumultuoso*-Segment der zweiten Szenenhälfte zielt Schön mit einem Revolver auf den hinter einer Gardine hervorlugenden Athleten, wendet sich dann aber zunächst Alwa zu. Wie schon die vorausgegangenen Burleska-Einschübe beginnt auch dieser mit einem von Moll nach Dur crescendierenden Dreiklang der Posaunen, aus dem sich (hier in den tiefen Streichern) Schöns Thema erhebt. Allerdings zieht sich diesmal die Gefahrenlage in die Länge: Das Moll-zu-Dur-Crescendo von Schöns Ärger ertönt in zwei Anläufen insgesamt 18-mal in immer dichterter Folge.²⁶ Dabei geraten die Streicher mit ihren anfangs stets anschließenden Ergänzungen aus den Transpositionen von Schöns Thema in immer komplexere Kanonschichtungen, bis sie – wie um die Hilflosigkeit des Hausherrn gegenüber dieser Invasion zum Ausdruck zu bringen – nach zunehmend kürzeren Ansätzen aufgeben. Lulus Thema in Holzbläsern und Harfe untermalt kurz den Moment, als sie Schön entdeckt. Als Schön, von der prekären Situation um Lulu ablenkend, seinen Sohn auf die Revolution in Paris anspricht, spielen die hohen Streicher zuerst Alwas und wenig später Schöns eigenes Thema. Das Klavier, das schon beim ersten Aufblitzen von Schöns Revolver mit der angepassten Erdgeistfigur an die Fragilität von Lulus Situation erinnert hat, verschafft sich nach einem kurzen *calmando* beim erneuten *tumultuoso* schließlich im *forte* Gehör und reißt auch Harfe und Klarinetten mit in seine Warnungen. Als der Athlet in panischer Angst vor einem tödlichen Schuss flieht, vereinen sich Holzbläser, Harfe und Klavier im *ff* zu einem Unisono-Aufstieg der angepassten Erdgeistfigur *e/a/h/c/f* mit anschließendem Fall durch fünf Oktaven. Tuba und Bässe rufen die Herkunftsfigur in Erinnerung, bevor Celli und großes Tamtam die Flucht des Athleten mit dem Schicksalsrhythmus abrunden.

²⁶Vgl. das Crescendo von Schöns Ärger T. 338-350: (1)-(3) Posaunen *fis* < *Fis*, *a* < *A*, *c* < *C*, (4) Hörner *es* < *Es*, (5) Posaunen *g* < *G*, (6) Hörner *h* < *H*, (7) Trompeten/Posaunen *e* < *E*, (8) Hörner *b* < *B*, (9) Trompeten *e* < *E*, (10) Oboen/Klarinetten *b* < *B*; nach sechs Takten T. 356-361: (11) Oboen/Klarinetten *as* < *As*, (12-14) Trompeten *es* < *Es*, *a* < *A*, *es* < *Es*, (15) Streicher *a* < *A*, (16) Posaunen *es* < *Es*, (17) Streicher *a* < *A*, (18) Posaunen *es* < *Es*.

Die siebentaktige **Introduktion** zu Schöns großer Wutarie liefert ein weiteres Beispiel für Bergs musikalische Ironie. Oberflächlich geht es in dem kurzen Austausch zwischen Schön und Lulu um die abenteuerliche Flucht des Athleten vor Schöns Pistole. Jenseits der gesungenen Worte jedoch spricht die Musik von Lulus zunehmender Gefährdung. Im markanten homophonen Satz erst der tieferen, dann der höheren Bläser erklingt zweimal der schon im Übergang gehörte Schicksalsrhythmus im Akkord der angepassten Erdgeistfigur und verweist so auf die bedenkliche Fragilität eines domestizierten Naturkinds. Dessen fünf Töne singt Schön als Beginn seines Themas in der Umkehrung von *a* (*a-e-c-h-f*, später ergänzt um die übrigen sieben). Lulu dagegen singt dieselben Töne aufsteigend in der Anordnung des Motivs selbst. So lenkt Berg auf subtile Weise die Aufmerksamkeit auf die fatale Beziehung zwischen Schöns Thema und der Lulu von ihm aufgezwungenen Ambivalenz:

Die doppelbödige Introduction zu Schöns Wut-Arie

Akt II, T. 380

Lulu Hinaus. Er ist Akrobat.

Schön Wo ist denn der hin? Über den Balkon hinunter?

RH Fagotte/Tuba/Hörner

RH Klarinetten/Englischhorn/Oboen

Wie im Abschnitt um Alwas zunehmende Verliebtheit zwischen dem zweiten und dritten von fünf Refrainsegmenten wird der nun folgende Abschnitt um Schöns zunehmende Wut auf Lulu zwischen der zweiten und dritten von fünf Strophen seiner Arie von einem nur kurzen *Tumultuoso*-Einschub unterbrochen. Allerdings ist dieser Moment voller Dramatik. Er beginnt mit Lulus Schuss gegen die Decke, den Holzbläser und Streicher im *ff* beantworten, indem sie die angepasste Erdgeistfigur, die Lulus gesellschaftliche Fragilität beschwört, aus sechs Oktaven Abstand zum Halbton zusammenziehen, während der Athlet sich (zu seinen Klavierclustern) die Treppe hinauf in Sicherheit bringt und Oboen, Hörner und Trommel den stark akzentuierten Schicksalsrhythmus intonieren. Dessen *dolce* markiertes Echo begleitet Lulus Thema, in dem sie Schön Verfolgungswahn unterstellt.

Dieses Thema ist das Hauptmerkmal, das die fünf strukturell nicht parallel konzipierten und unterschiedlich umfangreichen Strophen der Arie verbindet. Die tonale Verwandtschaft zeigt sich besonders eindrucksvoll in den vom Rhythmus befreiten Konturen, wobei das Thema in der ersten Strophe mit ihren besonders wüsten Anschuldigungen um Wiederholungen der Rahmensegmente für die zwei Beschimpfungen verlängert ist, während in Strophe 5, in der Schön Lulus Verhalten als Mord an ihm bezeichnet, der Beginn mit der Erdgeistfigur fehlt:

In den Strophen 1, 3 und 5 erklingt dazu in der Gegenüberstellung von 1. Geigen und Celli eine homorhythmische Spiegelung von Schöns Thema. Dies beginnt in Strophe 1 mit den Transformationen O_d über U_g gefolgt von zwei Teilimitationen und, wieder vollständig, O_f über U_e . Die Spiegelung setzt sich fort in Strophe 2 mit O_{cis} über U_{fis} . Im Höhepunkt

der Strophe V die Spiegelung der beiden Streicherstimmen mit O_h über U_e nach kanonischem Einsatz kontrapunktiert durch eine diminuierte aber ebenfalls homorhythmische Spiegelung der Blechbläser mit O_{cis} über U_{fis} gefolgt von O_{fis} über U_{cis} . Dazu kommen gesungene Themenvarianten in Strophe 1 ("Du Freude meines Alters, Du Henkerstrick!") und Strophe 4 ("[von] Abgrund zu Abgrund geschaudert, den Selbstmord im [Nacken]")

Ebenfalls dreimal zeigt Schön durch Zitate von Alwas Thema, jeweils gesungen in freier Engführung mit Solobratsche oder -cello, dass die Annäherung seiner jungen Frau an seinen Sohn ihn besonders verletzt; vgl. in Strophe 2 "sonst schlägt's mir morgen über den Kopf und mein Sohn schwimmt in seinem Blute" und in Strophe 4 "Ich kann meinem Diener nicht helfen, meine Stirn zu verzieren" sowie "Damit morgen ein Nächster seinen Zeitvertreib finde".

Über diese thematisch und klanglich wiederkehrenden Komponenten hinaus gestaltet Berg die Abschnitte der Arie recht frei. In der eröffnenden Strophe kommentieren erst die Blechbläser, dann die Holzbläser Schöns Jammern über seine Märtyrerrolle mit dem Porträtmotiv, das ihm seine Faszination für die Schönheit Lulus vor Augen hält, gefolgt vom Codamotiv aus dem Sonatensatz mit der Evokation seiner aussichtslosen Abhängigkeit ("Du unabwendbares Verhängnis"). Als provokanten Kontrast am Ende der Strophe spielen vier Bläser einen Kanon mit Lulus Thema zu ihrer ablenkenden Frage "Wie gefällt Dir denn mein neues Kleid?" In Strophe 2 klingt die Spiegelung von Schöns Thema rudimentär (dreimal Ton 8-12) nach, als er die Gefahr erwähnt, er könne vor Wut seinen Sohn töten, und die Klarinetten erinnern mit drei Zitaten der angepassten Erdgeistfigur an die Fragilität von Lulus Leben in dieser Gesellschaft zu Schöns Verlangen, sie solle sich den Schuss aus seiner Pistole "selbst applizieren". Der darauf folgende Wortwechsel erklingt, verdoppelt von verschiedenen Orchesterstimmen, in abwechselnden Hälften der Grundreihe, als sei die Lösung durch Gewalt der eigentliche Faden durch die ganze Geschichte.

In Strophe 3 erinnern Klarinetten und Hörner auf Schöns Frage nach weiteren Besuchern Lulus erneut mit dem Porträtmotiv an den Grund, warum sich alle Männer zu ihr hingezogen fühlen. Als Schön bei der Suche dann jedoch ausgerechnet auf die Gräfin Geschwitz stößt, gibt die Musik ihren Hintergrundquinten und Fünffonzügen Raum. In Strophe 4 begleitet ein Fragment aus Schöns Thema seine Aufforderung an Lulu, sie möge "zu Ende kommen". Im mehrstimmigen Kanon mit Flöte, Horn und Vibraphon schlägt Lulu vor, Schön könne sich ja scheiden lassen, was er sofort ablehnt. Den wahren Grund jedoch liefert er erst später mit dem Codathema seiner hoffnungslosen Abhängigkeit von Lulu.

Das verlängerte Ende der vierten Strophe, mit dem Berg diesen Abschnitt auf mehr als das Doppelte der vorausgehenden Strophen dehnt, fällt durch zweierlei Zitate aus dem Rahmen. Schöns Begründung für seine Ablehnung einer Scheidung erweitert das Codathema aus seinem Sonatensatz um eine Variante des ganzen ursprünglichen Codasegmentes.²⁷ Nach einem Aufstieg der Erdgeistfigur in den Fagotten, in den Celli ergänzt vom Ende des Arienthemas, erklingt Schöns erneute Gewaltfantasie (“Siehst Du Dein Bett mit dem Schachtopfer darauf?”) wieder in einer Version der Grundreihe (Ud Ton 5-12, 1-5). Als er doch letztlich selbst nach der Waffe greift, spielen Flöten und Fagotte noch einmal eine (unvollständige und gestaffelte) Spiegelung seines Themas. Zuletzt bilden chromatische Fragmente – steigend in den tieferen, fallend in den höheren Stimmen – den Hintergrund für Lulus “Erbarmen!”-Ruf. Endpunkt der Zusammenziehung ist die achttönige Quartenschichtung *f/b/es/as/cis/fis/h/e*, die im *ff* erreicht wird. Aus ihr schält sich, nun *pp*, die zum Zwölftontotal komplementäre viertönige Quartenschichtung *a/d/g/c* der Hörner, die nach leiser Verlängerung crescendoend in den folgenden Abschnitt überleitet.

In Strophe 5 folgt auf die Gegenüberstellung des (hier verkürzten) Arienthemas und der Spiegelung von Schöns Thema ein musikalischer Einwurf von Lulus Thema, ohne dass sie selbst singend beteiligt ist. Nachdem Schön sie mit seinem “Nieder!” bezwungen hat, droht er ihr “und wage ja nicht wieder aufzustehen”, gesungen zu einem Ausschnitt ihres Themas, das in den Celli vollständig erklingt. Als Schön erneut Lulus Hand mit dem Revolver auf sie richtet, reagieren die Blechbläser wie zuvor mit den chromatisch gegenläufigen Dreitongruppen, die schon in der vierten Strophe den Moment der unmittelbaren Todesdrohung markiert hatten. Die resultierende achttönige Quartenschichtung – hier *e/a/d/g/c/f/b/es* – wird von den Streichern im *ff* aufgegriffen und zu **RH** rhythmisiert, ebenso wie die im *p* folgende, zwölftönig komplementäre viertönige Quartenschichtung *gis/cis/fis/h*. Zur Wiederholung dieses ‘Auflösungsklanges’ poltert der Gymnasiast angesichts der drohenden Erschießung Lulus aus seinem Versteck, und eine Stimme nach der anderen verlässt den schicksalhaften Klang zugunsten gestaffelt aufwärts springender Figuren seines Pochens auf Gerechtigkeit, die dem Höhepunkt der Szene entgegeneilen.²⁸

²⁷Vgl. Akt II, T. 472-474 mit Akt I, T. 615-616 (Kontur in **RH** über ähnlicher Basslinie), Akt II, T. 475-477 mit Akt I, T. 620-621 (Hörner zu verzahntem **RH** ohne Kontur), Akt II, T. 477-480 mit Akt I, T. 622-624 (1. Geigen transponierte Kontur in **RH** zu Tamtam).

²⁸Vgl. T. 551-552: Thema des Gymnasiasten von *d*, Ton 9-12, 1-4, 5-8.

Zwischen die letzten Strophen der Arie stellt Berg das **Lied der Lulu**. Sie hat sich nach ihrem “Erbarmen!”-Ruf von Schön losgerissen und kontert nun seine vielfältigen Anschuldigungen mit der Beschreibung, wie sie sich selbst und ihr Verhalten sieht. Vorwürfe, sie sei für die Reaktionen Ihrer Mitmenschen auf sie verantwortlich, weist sie zurück und betont, dass auch ihr Gerechtigkeit zustehen müsste. Wedekind hat ihr dafür einen ausdrucksvollen Monolog mit fünf Doppelzeilen geschrieben, deren letzte vier aus je zwei sprachlich gespiegelten Hälften gebaut sind. Berg vertont diese Rechtfertigung als “Lied”, wobei er die Zweizeiler als “Strophen” mit zwei analog gestalteten Hälften entwirft. Der Text des Liedes lautet:

Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben,
so setzt das meinen Wert nicht herab.
Du hast so gut gewusst, weswegen Du mich zur Frau nahnst,
wie ich gewusst habe, weswegen ich Dich zum Mann nahm.
Du hattest Deine besten Freunde mit mir betrogen,
Du konntest nicht gut auch noch Dich selber mit mir betrügen.
Wenn Du mir Deinen Lebensabend zum Opfer bringst,
so hast Du meine ganze Jugend dafür gehabt.
Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen,
als wofür man mich genommen hat,
und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen,
als was ich bin.

Das “Lied” beginnt mit einer musikalischen Umrahmung der ersten Zeile durch die Hörner, die aus dem Ende der vierten Arienstrophe in den Kontrastabschnitt hinein crescendieren. Sie intonieren, horizontal gespiegelt, die Gruppe aus drei vierstimmigen Akkorden, die Berg ähnlich den vier Dreiklängen des Porträtmotivs aus verschiedenen Transformationen der Grundreihe bildet. Nicht zuletzt im Kontext des in der ersten und dritten Strophe von Schöns Arie erklingenen Porträtmotivs, mit dem die Musik daran erinnert, dass Lulu allzu oft auf ihr Fremdbild reduziert wird, markiert Berg mit dieser Eröffnung einen wichtigen Perspektivenwandel.

Lulus Selbstbild als Rahmen ihrer Rechtfertigung

Akt II, T. 491 <i>poco f</i> <i>pp</i> fallend aus U_g	Reihentöne <table border="0"> <tr><td>7</td><td>10</td><td>12</td></tr> <tr><td>8</td><td>9</td><td>11</td></tr> <tr><td>1</td><td>4</td><td>5</td></tr> <tr><td>2</td><td>3</td><td>6</td></tr> </table>	7	10	12	8	9	11	1	4	5	2	3	6	Akt II, T. 495 <i>mf</i> steigend aus O_{des}	Reihentöne <table border="0"> <tr><td>2</td><td>3</td><td>6</td></tr> <tr><td>1</td><td>4</td><td>5</td></tr> <tr><td>8</td><td>9</td><td>11</td></tr> <tr><td>7</td><td>10</td><td>12</td></tr> </table>	2	3	6	1	4	5	8	9	11	7	10	12
7	10	12																									
8	9	11																									
1	4	5																									
2	3	6																									
2	3	6																									
1	4	5																									
8	9	11																									
7	10	12																									

Zwischen diesen ersten musiksymbolischen Bestätigungen, dass es hier um Lulus Selbstbild geht, erklingt ein Spiegelkanon. Die 'auf den Kopf gestellte' Imitation präsentiert ein musikalisches Äquivalent zu Lulus Argument, Menschen reagierten auf sie in einer Weise, die sie als verkehrt empfindet. Ihr Gesang gestaltet die Transformation O_C der Grundreihe zu einer ansprechend rhythmisierten Melodie, der die Bassklarinette im Abstand von 2/4 mit der Spiegelung aus U_g folgt.

Reaktion als Spiegelkanon

Akt II, T. 491

Gesang *p*

Wenn sich die Men-schen um mei - net-we-gen umgebracht ha-ben

Bassklarinette + Celli

Zur zweiten Hälfte der ersten Strophe, gesungen zu U_b Ton 7-12/1-4, steigen Klavier und tiefe Streicher wie zur Bestätigung, dass Lulu sich lediglich ihrem Wesen gemäß verhält, mit der Erdgeistfigur in die Höhe.

In der zweiten Liedstrophe unterstreicht Berg mit einer konsequenten und viele Schichten einbeziehenden Imitation in Umkehrung die Äquivalenz der Voraussetzungen für diese Ehe. Zuerst setzt das Altsaxophon mit Lulus Thema ein, das der Gesang mit einer neuen Zwölftonreihe kontrapunktisiert. Beide Konturen kehren in der zweiten Strophenhälfte in intervall- und rhythmusgetreuer Spiegelung wieder.

Die Äquivalenz der Ausgangspositionen

Akt II, T. 498

Gesang *mf*

Du hast so gut ge-wusst, wes-we-gen — Du mich zur Frau nahmst,

Saxophon

Akt II, T. 503

Gesang

wie ich ge - wusst ha-be, — wes-we-gen — ich Dich zum Mann nahm.

Saxophon

Dieses Argument ist so unanfechtbar, dass sich die Nebenstimmen weitestgehend der Spiegelung anschließen.²⁹ Erst das Endglied der Kurve verlässt die Symmetrie auf subtil aussagekräftige Weise. Während der fallende Sekundschritt *g-f* bei “Frau nahmst”, den Flöte und 1. Geigen mit diminuierten Wiederholungen verlängern, in Klarinette und 2. Geigen mit dem steigenden Schritt *f-g* konterkariert wird, endet der Schritt *f-g* bei “Mann nahm” in T. 17 ohne Widerspruch mit vielfacher Unterstützung der tiefen Holzbläser und Streicher. Schön mag diese Verbindung wider besseres Wissen eingegangen sein, doch Lulu ist auch hinsichtlich dieser Ehe mit sich im Reinen.

Die Aussage der dritten Strophe ist in interessanter Weise dialektisch. Der sich als Pygmalion gerierende Dr. Schön konnte der Anziehungskraft des ehemaligen Blumenmädchens Lulu zugleich erotisch nachgeben und gesellschaftlich ausweichen, solange er sie an seine Freunde verheiratete, dabei jedoch ihr Liebhaber blieb. Indem er sie jedoch schließlich selbst heiratet, verliert er den ihm so wichtigen gesellschaftlichen Abstand. Berg fasst Lulus Gegenüberstellung zweier Stadien in ihrem Eheleben erneut in die Struktur zweier gespiegelter Hälften. Begleitet vom Porträtmotiv und einer Kurzform von Lulus Thema³⁰ erklingen Gesangskonturen, die Berg, wie die Ossia-Varianten in der Partitur zeigen, auf der Basis oktatonischer Kurven entworfen hat.

Oktatonik für objektive Wahrheit

Akt II, T. 508

Du hat - test Dei - ne be - - sten Freun - - de mit mir be - tro - - gen,
 Du konntest nicht gut auch noch Dich sel - - ber mit mir be - trü - - gen.

Doch ist dies noch nicht alles, was diese Strophe interessant macht. Für geübte Koloratursängerinnen ornamentiert Berg die zweite Hälfte jeder dieser oktatonischen Kurven mit höchst virtuosen Umspielungen: ein

²⁹ T. 499-502 Celli ≈ T. 504-507 Bratschen/ 1. Geigen, T. 500-502 1. Geigen ≈ T. 505-507 Celli, T. 500-502 2. Geigen ≈ T. 505-507 2. Geigen, T. 502 Flöte ≈ T. 507 Fagott.

³⁰ Für das Porträtmotiv vgl. Oboen/Englischhorn und Klarinetten, T. 510₂-511: fallend mit T. 514₂-515: Krebs der fallenden Version; für den Ausschnitt aus Lulus Thema vgl. Solocello/Klavier, T. 510-511: U_c Ton 1-8 mit Solovioline/Klavier, T. 514-515: O_d Ton 1-8.

geniales Beispiel für seine musikalische Ironie, indem er die Konturen selbst die Absurdität der von Schön ersehnten gesellschaftlichen Distanz trotz Ehe illustrieren lässt.

Koloraturen der Absurdität

be - sten Freun - - - - - de mit mir - - - - - be - tro - - - - - gen,
 Dich - - - - - sel - - - - - ber mit mir - - - - - be - trü - - - - - gen.

In der mit nur sechs Takten kürzesten vierten Strophe singt Lulu über gedämpften Hornakkorden und einer in langsamer Chromatik in die Tiefe fallenden Basskontur in der ersten Strophenhälfte, die in der zweiten Hälfte von einem gestaffelten Aufstieg in crescendoierenden Nonenaufschwüngen beantwortet wird, zu ihrem Thema und dessen Umkehrung ihre schlichte Aufrechnung dessen, was ihr langjähriger Liebhaber und dritter Ehemann investiert und was im Gegenzug sie in diese Beziehung einbringt. Wie sehr beides miteinander verzahnt ist, zeigt der Anschluss: Der Ton 12 aus der Transformation U_f von Lulus Thema geht bei “so” dem antwortenden O_G voraus:

Gabe und Gegengabe aus Lulus Perspektive

Akt II, T. 516

Wenn Du mir Dei-nen Le - - bens-a-bend zum Op-fer bringst,
 so hast Du mei-ne gan - - ze Ju-gend da - für ge - habt.

Der fünfte Zweizeiler in diesem Monolog ist der anspruchsvollste. Das beginnt mit der größeren sprachlichen Komplexität und setzt sich fort im Umfang von achtzehn Takten – mehr als einem Drittel des ganzen Liedes. Auffällig ist hier die Schlichtheit der eingesetzten musikalischen Mittel. Jede Gesangszeile umfasst zwei verschränkte Transformationen der Grundreihe ergänzt um eine Kette aus Erdgeistfiguren:

Lulu, mit sich im Reinen

Akt II, T. 522

Ich ha-be nie in der Welt et-was an-de-res schei-nen wol-len,
(Oe + Uf)

als wo-für man mich ge-nom-men hat;

und man hat mich nie in der Welt für etwas an-de-res ge-nom-men,
(Ub + Oa)

als was ich bin.

Das Orchester steuert homophone Gruppen aus je drei Akkorden bei, die die Zeilen dieser Strophe mit immer neuen Varianten von Lulus Selbstbildmotiv umschließen und auch, teils in Form freierer Ableitungen, begleiten. Die am Ende der ersten Zeile aufsteigende Erdgeistfigur setzt sich im Unisono der tiefen Holzbläser am Beginn der zweiten Zeile fort. Den verklingenden Schluss des Satzes prägt eine zu Lulus letztem es einsetzende, überraschend konsonante und ‘reine’ es-Moll-Stimmung.

In diesem Lied porträtiert Bergs Musik Lulu als eine junge Frau, die sich überzeugend gegen die ungerechtfertigten Vorwürfe ihres Ehemannes verteidigt. Sie entlarvt ihn als Heuchler, der zwar auf die seit ihrer Jugend gepflegte erotische Beziehung zu ihr nicht verzichten will oder kann, ihr jedoch zugleich vorwirft, nicht seinen Ansprüchen gesellschaftlicher Ehrbarkeit zu genügen. Dagegen charakterisiert sie sich selbst als ganz und gar unabhängig von sozialen Zwängen, als ein Wesen von arg- und absichtsloser Selbstgenügsamkeit.

Im Gegensatz zu Schöns Arie eskalierender Wut ist das “Lied der Lulu” hinsichtlich der eingesetzten Thematik symmetrisch ausbalanciert. In Strophe 1 und 5 bestimmt die Grundreihe die Gesangskontur; in Strophe 2 und 4 dominiert Lulus Thema. In der zentralen dritten Strophe kommt das Porträtmotiv hinzu als Symbol des Bildes, das die Welt von Lulu hat, konterkariert in der ersten und letzten Strophe mit dem Selbstbildmotiv. Einzig die Erdgeistfigur ist ohne palindromisches Pendant auf die abschließende Strophe beschränkt, wo sie – von ihr selbst gesungen – umso eindringlicher Lulus authentisches Wesen betont.

Auf Lulus Rechtfertigung folgt Schön mit der fünften Strophe seiner Arie, doch geht er, wie oben schon erläutert, in keiner Weise auf ihre Argumente ein. Vielmehr zwingt er sie (zu seinem Arienthema, dem diesmal der Beginn mit ihrer Erdgeistfigur fehlt) in die Knie, beschimpft sie als “Mörderin” und versucht durch gewaltsame Führung ihrer Hand zu erreichen, dass sie sich mit der Pistole, die er ihr aufgedrängt hat, selbst erschießt. Erst das Gepolter, das der Gymnasiast auslöst, als er voller Angst um Lulu aus seinem Versteck unter dem Tisch springt, lenkt Schön kurz ab. Dies durchbricht zugleich die *ff* im Schicksalsrhythmus einsetzenden Quartenschichtungen der Streicher.

Im letzten und umfangreichsten *Tumultuoso*-Segment des Aktes (T. 553-604) feuert Lulu, als Schön aufgrund der Unterbrechung momentan unaufmerksam ist und den Zwang auf ihre Hand reduziert, fünf Schüsse ab. Berg koordiniert diese Schüsse mit chromatisch im 5/16-Abstand aufsteigenden Tönen des Klaviers. Gleichzeitig intonieren Holzbläser, Harfe und Trommel (später Pauke) den Schicksalsrhythmus **RF** im Unisono auf *b*, mit zwei Wiederholungen jeweils eine Oktave tiefer. Zum ersten rhythmischen Muster singt der Gymnasiast seinen Hilferuf mit der fallenden Tredezime *f-b*, zum dritten fallen Streicher und Klavier über fünf Oktaven durch die angepasste Erdgeistfigur, das Symbol für die Fragilität von Lulus Stellung in der Gesellschaft. Ein neuerlicher Einsatz des Rhythmus, im Unisono-*b* noch eine Oktave tiefer, nun begleitet vom Tritonus *e* in den Bässen und verstärkt von der großen Trommel, erfährt eine Engführung mit dem halbtönig versetzten Tritonus *h/f*. Dazu singt Schön sein Thema (*O_e*), ergänzt durch Lulu und den Gymnasiasten, den er erst jetzt als “noch einen” Fremden in seinem Haus entdeckt.³¹ Die Violinen mit zwei zunehmend dringlichen Einsätzen und nach ihnen die Klarinetten rufen Alwa herbei, während Lulu erschüttert gesteht, der erschossene Schön sei “Der Einzige, den ich liebt!”

Es folgt eine neuntaktige musikalische Metapher der Auflösung: Drei thematische Komponenten – die Grundreihe sowie Alwas und Schöns Themen – ertönen als abwechselnd in *b* und *e* gründende Kette, zuerst nur leicht verbogen, dann zunehmend verkürzt.³² Dazu fällt ein ebenfalls abwechselnd in *b* und *e* gründendes fünftaktiges Klavierarpeggio abwärts.

³¹Vgl. T. 558-563, Schöns Thema *O_e*: Gesang Schön (Ton 1-7 “Und da ist noch einer!”), Lulu (Ton 8-12 “Allbarmherziger”), Schön (Ton 7-12 “Aus meinen Augen!”), Gymnasiast (Ton 7-12 “Um Gottes willen!”).

³²Vgl. T. 568-576: Hörner mit der Grundreihe, Oboe/2. Geigen mit Schöns Thema, 1. Geigen mit Alwas Thema.

Als Alwa hinzugeeilt ist und mit dem Ausruf "Mein Vater!" selbst die erste Hälfte seines Thema übernimmt, die sein Vater fortsetzt, untermalen die Blechbläser dies mit dem dreifachen Schicksalsrhythmus. Dazu singt Lulu zweimal mit Ton 1-7 der Grundreihe von *b* "Ich habe ihn erschossen", dreimal ergänzt durch den Einspruch des Gymnasiasten, der sich als Zeuge des tatsächlichen Hergangs weiß, zu Ton 8-12 mit "Sie ist unschuldig!" Klavier und Streicher erinnern mit dreifacher angepasster Erdgeistfigur erneut daran, was dieser Ausgang der Auseinandersetzung zwischen Schön und Lulu für ihr Schicksal bedeutet. Sodann verbünden sie sich zum vier-oktavigen Unisono mit Schöns Thema, zu dem dieser Lulu mit steigender Erdgeistfigur bescheinigt, "Du bleibst Dir treu!". Was dies bedeuten mag, zeigen die Hörner mit einem fünffachen Porträtmotiv, das den schon früher angedeuteten Auflösungsprozess wiederholt.

Akt II, T. 591



Im vorletzten Segment dieses umfangreichen *Tumultuoso*, das verschränkt mit der musiksymbolischen Auflösung von Lulus schönem "Bild" beginnt, zitieren Holzbläser und Harfe im Wechsel mit dem Klavier dreimal die Grundreihe von *e* im neutralen Rhythmus gleichmäßiger Viertelnoten. Dabei wählt Berg die vom Klavier übernommenen Töne so, dass sie Schöns Thema ergeben. Dazu erklingt im

Saxophon Lulus Thema, in das Schön mit seiner Forderung an Alwa, sie nicht entkommen zu lassen, ab Ton 4 einstimmt. Bezeichnenderweise biegt seine Kontur jedoch, als das Saxophon nach Ton 8 aussetzt, den Schluss von Lulus Thema zugunsten ihrer Erdgeistfigur ab, als wollte er seinem Sohn signalisieren, dass alles, was Lulu tut, letztlich in ihrer Natur angelegt ist.³³ Beim vierten und letzten Mal schließlich spielen Holzbläser und Harfe die Grundreihe von *e* allein, ohne Wechsel mit einem anderen Instrument.

Die vier größeren *Tumultuoso*-Segmente gründen damit alle im Ton *e*. Die angepasste Erdgeistfigur auf *e* durchzieht T. 225-242 mit sieben Einsätzen sowie (nach anfänglichem *b-e*-Tritonuspendel) wesentliche Passagen in T. 338-379. Eine von *e* eingerahmte Holzbläserfigur dominiert das Segment T. 310-317. Die letzte *Burleske* beginnt mit einem langgezogenen *b-e*-Tritonuspendel, bevor zuletzt alle Themen auf *e* stehen.

³³Vgl. T. 593-597, Lulus Thema Oe Ton 1-3 nur Saxophon, Ton 4-8 Saxophon mit Schön, Ton 9-10 nur Schön (*es-b*), statt Ton 11-12 ergänzt *a-e*.

Zu Beginn des anschließenden **Grave** ergänzt Schön sein am Ende des vorausgehenden *Tumultuoso* stöhnend und mit nur noch halber Stimme gesungenes vierfaches “O Gott!” beim Anblick der Gräfin Geschwitz mit Tönen, die die fallende Linie als Beginn von Schigolchs Thema identifizieren. Damit wird dieser von seiner großen gesellschaftlichen Bedeutung überzeugte Mann zuletzt endgültig zum “Gewürm”. Dazu passt, dass er die in Sorge um Lulus Leben herbeigeeilte Gräfin Geschwitz noch in seinen letzten Atemzügen als “Teufel” verunglimpft:

Schöns letzte Worte

Akt II, T. 603

The musical score is written on a single bass staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked 'Grave'. The lyrics are: 'O Gott, o Gott! O Gott, o Gott! Der Teufel —'. The score is divided into measures numbered 1 through 12. Measures 1-4 contain the lyrics 'O Gott, o Gott!'. Measures 5-8 contain the lyrics 'O Gott, o Gott!'. Measures 9-12 contain the lyrics 'Der Teufel —'. Above the staff, there are markings for '(Streicher)' (strings) and '(Klarinetten)' (clarinets). Below the staff, there are markings for 'Schigolch-Thema' and 'etc.'.

Gleichzeitig mit Schöns letzter Silbe endet die fünfkottavige Liegetonquint der Streicher und das von *e* ausgehend steigende und wieder fallende Zitat der angepassten Erdgeistfigur in den Klarinetten. Danach ziehen sich die Streicherquintanten gegenläufig zusammen. Im Folgetakt wiederholt der Gymnasiast erschüttert Schöns letzten Ausruf “Der Teufel”, die Flöten erinnern mit dem Codathema aus dem Sonatensatz an seine fatale Abhängigkeit von Lulu, und Schön stirbt.

Die verbleibenden Takte bestehen aus Fragmenten von Lulus und Alwas Themen. Dabei geht die Musik angesichts des gerade erst erfolgten Todes befremdlich schnell ins *quasi grazioso* und ein bewegtes Tempo über. Die in der Solobratsche abbrechende erste Hälfte von Alwas Thema wird vom Saxophon übertönt mit der Canzonettaphrase, die schon zu Lulus Reaktion auf den Tod des Medizinalrates und des Malers erklingen war, in den Violinen ergänzt von einer Variante der toccata-ähnlichen Figur, die dort begleitend erklingen war.³⁴ Die Holzbläser reagieren mit drei gestaffelten Einsätzen von Lulus Thema, die jeweils sofort ihren tonalen Kompass einbüßen. Zuletzt spielt das Orchester dreimal die rhythmische Figur, mit der der Gymnasiast wiederholt auf Gerechtigkeit gepocht hat, während der Junge sein “Sie ist unschuldig” im Palindrom seiner Verunsicherung singt.³⁵

³⁴Für die Canzonettaphrase vgl. Akt II, T. 610-613: Saxophon mit Akt I, T. 257-266: Saxophon, Lulu, Bassklarinette, und Akt I, T. 868-872: 1. Geigen. Für die Toccatafigur vgl. Akt II, T. 614-615 mit 267-270 und 351-354.

³⁵Vgl. T. 616-618, Thema des Gymnasiasten von *f*, Oboen/Geigen/AlwaTon 9-12, 1-4, 5-8; Gesang Gymnasiast T. 617: Ton 10-11-12-11-10.

Im Übergang zur *appassionato* markierten **Arietta** ertönt im Vibraphon erneut das Klingeln an der Wohnungstür, schicksalhaft im Rhythmus **RH**, den Holzbläser und Klavier bereits 1/8 früher vorgegeben hatten. Lulu singt ihr an Alwa gerichtetes inständiges Flehen, sie nicht dem Gericht auszuliefern, in der Kontur seines Themas. Als er verwundert reagiert, wiederholt sie dies einen Halbton höher. Schließlich geht sie – mit der Versicherung, sie werde ihm ihr Leben lang treu sein – in steigende und dann fallende Erdgeistfiguren über, begleitet vom Saxophon und antizipiert sowie imitiert von verschiedenen Holzbläsern und Streichern. Erst zu ihrem Gelöbnis, sie werde ihm allein angehören, gehen ihre Stimme und das Saxophon in ihr eigenes Thema über.³⁶ Um größtmögliche Ausdruckstärke bemüht, dehnt sie die übermäßige Sekunde bei Ton 7-8 ihres Themas zur übermäßigen None. Vor dem Hintergrund der ihren Absturz symbolisierenden fallenden verminderten Septakkorde in Bläsern und Streichern geht sie zuletzt erneut in maximal expressive Erdgeistfiguren über.

Lulus Panik

Akt II, T. 634

mf Ich will nur Dir al-lein ge-hö - - - ren. f Sieh mich an, Al-wa!

più f Mensch, __ sieh mich an! ff Sieh __ mich __ doch an!

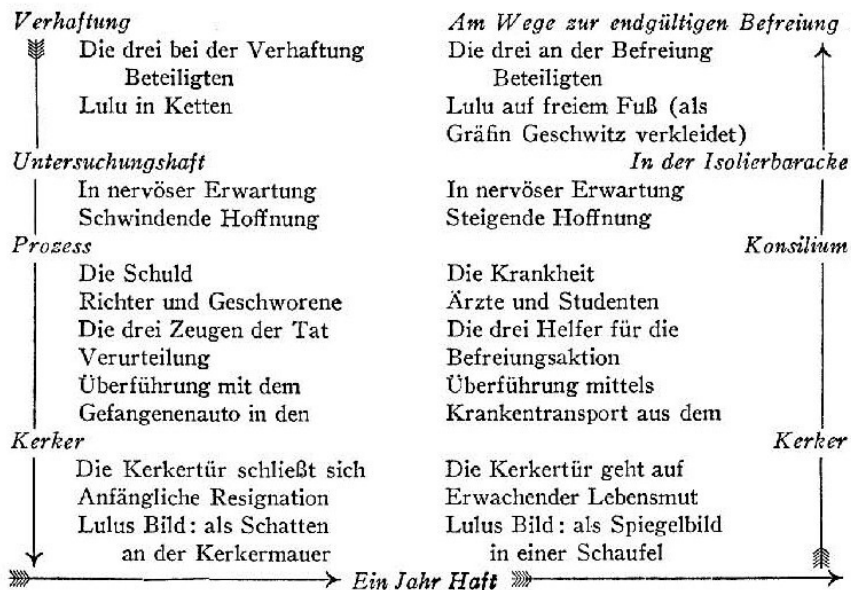
Vibraphon und Klavier kündigen erneut – diesmal im Schicksalsrhythmus – an, dass jemand an der Tür läutet, und Gräfin Geschwitz bestätigt die Ankunft der Polizei. Dazu erklingt in den Trompeten das dreiteilige Motiv, mit dem der Gymnasiast immer wieder Gerechtigkeit einklagt, konterkariert und gefolgt von der angepassten Erdgeistfigur als Symbol für Lulus domestizierte Natur. Dem polymetrischen Fall der Holzbläser und Streicher stellt das Klavier das durch die Oktaven aufsteigende Akkordpaar des Akrobaten im Schicksalsrhythmus gegenüber. Damit sind alle Zeugen der Szene musikalisch verabschiedet.

³⁶Bezeichnenderweise erklingt die einen Takt später einsetzende kanonische Imitation zweier Hörner des Themas nicht wie Lulus Stimme und ihr Saxophon auf *g*, sondern um einen Halbton erniedrigt auf *fis*. Berg mag hier ganz wörtlich an Lulus “Erniedrigung” gedacht haben.

Die **Verwandlung** zwischen den beiden Szenen des zweiten Aktes beginnt in Hinblick auf Material und Form der Musik nicht erst mit dem von Berg so überschriebenen Takt 656, sondern bereits mit dem vorausgehenden viertaktigen "Ostinato", in dem Alwa die Polizei hereinlässt, während sich zugleich der Vorhang über der Bühne schließt.

Die folgenden 66 Takte sollen nach Bergs Wunsch einen Stummfilm begleiten, der dem Opernpublikum schlaglichtartig die unmittelbaren lebenspraktischen Folgen von Lulus fatalem Schuss auf Schön vor Augen führt. Damit markiert dieser musikalische Abschnitt einen zweifachen Scheitelpunkt. Das Filmszenario ist als Kurve angelegt, die von Lulus Verhaftung über ihre Verurteilung, Gefangenschaft und Flucht bis zu ihrer 'Befreiung' führt. Am Ende kehrt sie in dasselbe Umfeld zurück, aus dem der tragische Streit mit Schön sie gerissen hat. In Bezug auf die Dramenhandlung symbolisiert der musikalische Abschnitt somit den Umschlag von Lulus gesellschaftlichem Aufstieg unter Beteiligung dreier ganz verschiedener Ehemänner, die an ihr zugrunde gehen, zu ihrem sozialen Abstieg, in dem schließlich sie selbst mit ihren Getreuen zum Opfer wird. Berg hat dazu eine berühmt gewordene Skizze entworfen, die Willi Reich (S. 161) so nachdrucken ließ:

Die Szenen des Stummfilmes im Zentrum von Akt II



Die angemessene musikalische Struktur für einen solchen doppelten Umschlagspunkt ist für Berg das konsequente Strukturpalindrom. So spiegelt er die Konturen und Akkorde der ersten 36 Takte einschließlich ihres Rhythmus und ihrer Instrumentierung mit nur wenigen Abweichungen im Krebsgang der letzten 36 Takte. Das Zentrum der Spiegelung, der “ganz langsam” markierte T. 687, entfaltet sich beiderseits einer Fermate von unbestimmter Dauer – eines Stillpunktes, an dessen Flanken die Musik alle zwölf Halbtöne durchläuft. Interessant ist dabei unter anderem, welche in der ersten Hälfte des Palindroms unauffälligen Konturen erst im Krebs als thematische Komponenten erfassbar werden und wie die Entwicklung beiderseits des Scheitelpunktes bezüglich des gewählten Registers, des Tempos und der Intensität verläuft.

In den vier einleitenden Ostinato-Takten, die nahtlos an das Ende der *Arietta* mit ihren über die Oktaven fallenden einfachen und gespreizten Erdgeistfiguren anschließen, erhebt sich ein anschwellendes und wieder verebbendes Gemurmel der tiefen Holzbläser und Streicher, verstärkt durch das Klavier sowie die Pauken, die jeweils mit einem Schlag der großen Trommel ergänzt werden. Die vielfache Wiederholung und Staffe-lung der zwei verwandten Figuren sorgt für maximale Undurchsichtigkeit. Da die viertönigen Erdgeistfiguren in Achteltriolen, die fünftönig angepassten Figuren dagegen in Sechzehnteln rhythmisiert sind, ergibt sich zusätzlich zum polymetrischen Kontrast bei jeder Wiederholung eine Verschiebung. Zudem wird jede Wiederholungskette im Abstand eines Viertels in Engführung imitiert. Die zwei ähnlichen Figuren in ihren vier asynchronen Schichten stellen dabei neun der zwölf Halbtöne übereinander:

Die Ostinato-Einleitung der Verwandlungsmusik

Akt II, T. 652

Celli (arco) +
Bassklarinette
Erdgeistquarten-
Spreizung
½ Kontrabässe (arco)
+ Kontrafagott

Klavier r. Hand +
Pauke + gr. Trommel
Erdgeistquarten
½ Kontrabässe (pizz)
+ Klavier l. Hand

pp *f*

Die drei zum Zwölftonaggregat fehlenden Töne erklingen in T. 656 als Ausgangspunkt eines *Tumultuoso* überschriebenen Siebentakters, in dem dreistimmige Bläserakkorde wild auf und ab springen. Gleich zu Beginn bilden die Trompeten mit vier Akkorden eine groteske Verzerrung von Lulus Porträtmotiv, wohl als Hinweis auf ihr verändertes Aussehen.

Lulus stark verändertes Aussehen

Akt II, T. 656
Tumultuoso

3 Trompeten

Dazu ertönt als dritte thematische Komponente in einigen Holzbläsern und Streichern ein fünfstimmiges Unisono mit einer aus der Tiefe aufsteigenden Klangfarbenmelodie, die sich als neue Variante von Alwas Thema entpuppt:

Alwas Thema,
in einer aufwärts
stürmenden Variante

Akt II, T. 656

Bässe/Celli Bratschen/Celli Geigen/Bratschen

Während die hohen Holzbläser die tumultuösen Akkordsprünge der Trompeten fortsetzen, steigen aus der Tiefe noch dreimal unterschiedliche atonale Klangfarbenmelodien in die Höhe, unterbrochen von einer komprimierten Tritonustransposition des Alwa-Themas. Das durchgehende *ff* wird erst im letzten Augenblick abrupt abgedämpft.

Das folgende *Agitato* beginnt mit einer Figur aus der Grundreihe. Sie entsteht im *pp subito* dem tiefen Register als eine weitere unrhythmisiert eilende, durch Wiederholungen und spätere Transpositionen verkettete Figur:

Die Grundreihe
in großer Nervosität

Akt II, T. 662

Agitato

Von den Celli initiiert, wird die Figur durch die Imitationen erst der Bratschen, dann der 2. Geigen und zuletzt der 1. Geigen im Abstand von jeweils acht Sechzehnteln zu einer vierstimmigen Engführung geschichtet, wobei jeder Einsatz vom Klavier im Wechsel mit der Harfe durch Verdopplung hervorgehoben ist. Im Zuge dreier aufsteigender Transpositionen

wächst die Nervosität zu beängstigender Intensität an, indem sich der Engführungsabstand erst auf 3/16, dann auf 2/16 und schließlich auf nur 1/16 verringert, während die Dynamik kontinuierlich anschwillt. Dann aber kippt diese Entwicklung: Die originalen Varianten werden in abwärts zielenden Umkehrungsketten gespiegelt, deren zwei Wiederholungen durch die Oktaven fallend verklingen.

Ein mächtiges Crescendo fasst die zweite Hälfte der *Agitato*-Passage zusammen. Es wird unterstrichen von einem durchgehenden Wirbel der großen Trommel, der im Verlauf von gut acht Takten von *pp* zu *ff* anschwillt. Bergs Skizzenbemerkungen, die Friedrich Cerha in seiner überarbeiteten Ausgabe der Partitur von Akt I und II an dieser Stelle der Musik zuordnet, markieren den Beginn dieser Steigerungspassage mit "Prozess", wenig später konkretisiert zu "die Zeugen". Dies entspricht in verblüffend detaillierter Weise der thematischen Konzeption.

Führend sind dabei sechs Holzbläserstimmen mit einem Kumulationskanon, dessen Einsätze aufgrund ihrer rhythmischen Neutralität täuschend ähnlich klingen, aber tatsächlich unzweideutig individualisiert sind. Die zuerst einsetzende Stimme präsentiert (und variiert anschließend) die Grundreihe – gleichsam stellvertretend für das 'Grundproblem' der Situation. In den anderen fünf Stimmen folgen nacheinander rhythmisch neutralisierte Versionen der Zwölftonreihen, die Berg Schön, Alwa, dem Gymnasiasten, der Gräfin Geschwitz und dem Athleten zuordnet – den Personen also, die entweder etwas über die Beziehung zwischen Lulu und ihren dritten Ehemann aussagen können oder die Entwicklung des Streites bis hin zum fatalen Schuss aus ihrem jeweiligen Versteck verfolgt haben.

Berg wählt die Transposition der sechs Zwölftonreihen dabei so, dass sie in je verschiedenem Rhythmus und in je eigener Oktavposition die Erdgeistfigur stützen, mit der Lulu – so darf man sich vorstellen – in diesem Prozess ihre reine, von jedem Gedanken eines Hinterhaltes oder Vorsatzes freie Natur verteidigt. Diese Verteidigung mit dem Emblem der Unschuld erklingt synchron im Klavier, unterstrichen von wechselnden Streichern, in Form der über *e* aufsteigenden Figur. Dass die verschiedenen Varianten des Emblems von Lulus Natur der herrschenden Ordnung ihre eigene Wahrheit gegenüberstellen wollen, zeigt nicht zuletzt ihr konsequent vom 4/4-Metrum der Verwandlungsmusik abweichender 3/4-Umfang. Zum siebten Einsatz der Erdgeistfigur auf *e*, der nun in vier Hörnern und Bratschen mit Vibraphonwirbel ertönt, wird jeder der "Zeugen" durch eine Zweitstimme verstärkt. Zuletzt kulminieren alle in stark akzentuierten Akkordwiederholungen, die die bislang vorherrschend polyphone Textur mit einem Moment aggressiv wirkender Homophonie unterbrechen.

Zeugen mit Lulu vor dem Richter

Akt II, T. 670

Grundreihe (Klarinette) etc.

Schön (Fagott) etc.

Alwa (Saxophon) etc...

Klavier/Bratschen (Erdegeist)

Klavier/Celli

Klavier/Bratschen

Im *Sempre vivace* erklingt sodann, erstmals in der Verwandlungsmusik, Lulus eigenes Thema. Posaunen mit Tuba gefolgt erst von Hörnern mit Fagotten, dann von Trompeten mit Englischhorn und Altsaxophon sowie zuletzt von Flöten, Oboen und Klarinetten erzeugen mit ihrer durch die Oktaven aufsteigenden Engführung einen Eindruck, der einem Hilfeschrei gleicht. Darauf antworten die mit steigenden Erdegeistfiguren kontrapunktierenden Geigen und das Vibraphon mit dem Schicksalsrhythmus, und neuerlich aus der Tiefe aufsteigende Erdegeistfiguren werden aus der Höhe fallend beantwortet. Dazu zeichnen Holzbläser mit Klavier und Harfe großflächige Wellen durch einen verminderten Septakkord, der als Liegeklang in den vereinten Blechbläsern den dynamischen Rückzug in ein Tempo unterstreicht, das mit *poco rit./Schon langsamer/rit.* binnen zweier Takte recht abrupt ausgebremst wirkt.

Als unmittelbar vor dem Nadir alles in sich zusammenzustürzen droht, erinnern Trompeten und Posaunen mit zwei gegenläufigen Versionen von Lulus Porträtmotiv an das, was als Ursache ihres Abstiegs in die maximale Unfreiheit der Kerkerzelle und als Auslöser für den Umschlag ihres gesellschaftlichen Lebens zu gelten hat: ihre geheimnisvolle Ausstrahlung, auf der Bühne symbolisiert durch ihr in allen Lebensumständen erneut auftauchendes und thematisiertes Bildnis im Pierrot-Kostüm.

Zeugen mit Lulu vor dem Richter (Fortsetzung)

Gräfin Geschwitz (Flöte)

Gymnasiast (Oboe)

Athlet (Kontrafagott)

Klavier/2. Geigen

Klavier/1. Geigen

Klavier/Bässe

Den bisher gehörten Formen des ikonischen Emblems fügt Berg hier neue Varianten hinzu, die das Motiv entscheidend verändern. Dabei wird die ursprüngliche Akkordfolge, die er aus den vier Dreitonfolgen der Grundreihe gewonnen hatte, kontrapunktisch überschattet von ihrem Pendant aus der Umkehrung, bevor beide in Tritonustransposition sequenziert werden, rhythmisch modifiziert, kontinuierlich diminuierend und zuletzt sogar unter Auflösung der Substanz.

Lulus Bild aus vier Perspektiven

Akt II, T. 685

3 Trompeten aus U_h

3 Hörner aus U_f

3 Posaunen aus O_{h_p}

aus O_f

Wie das Beispiel zeigt, reiht Berg die vier Transformationen derart aneinander, dass sich das Bildnis zunehmend zusammenzieht, wobei es in der Sequenz nicht nur zunehmend schwächer wird, sondern sogar Töne (Farben) verliert. So suggeriert die Musik, dass Lulus Aussehen beim Eintritt in den Kerker stark verändert ist, ihr Strahlen zu verblassen droht.

Im Stillpunkt der Entwicklung – dem mit einer Fermate verlängerten Takt, der Lulus einjährige Haftzeit andeutet – erzeugt Berg eine variierte Spiegelung ausschließlich mit Tönen ihrer Embleme. In den Hörnern klingt der Abschlussakkord des Porträtmotivs mit den Tönen *e/b/cis/g* in den Takt hinein; das Solocello mit der fallenden Erdgeistfigur fügt die Töne *d-a-as-es* hinzu und die Solovioline vervollständigt mit der steigenden Variante *c-f-fis-h* die Zwölftonschichtung. Im Zentrum des ominösen Taktes greift Berg in Form eines Klavierarpeggios, das aufwärts eilt, bevor es nach einer unbestimmten Fermatenverlängerung gespiegelt abstürzt, den Akkord auf, den er im Prolog als Emblem für Lulus Fremdbestimmung eingeführt hat: die Kleinterzenschichtung, die in den Einleitungstakten der Oper gestisch Lulus letzten Niedergang antizipiert, gekrönt mit Lulus ureigenstem Intervall, der Quart.

Am Ende ihrer Haftzeit wird Lulu nicht mehr zu erkennen sein. Dies gilt auch musikalisch, wenn Berg dafür sowohl die Akkordfolge als auch deren Rhythmus krebsförmig spiegelt. Klanglich unterscheidet sich die Musik nach dem Umschlagpunkt zudem dadurch, dass alle Blechbläser und Streicher im Verlauf der schon erwähnten zentralen Fermate ihre Dämpfer aufsetzen.

Dies führt zu der Frage, ob es Konturen gibt, die erst in der zweiten Hälfte der Verwandlungsmusik als thematische Komponenten erfassbar werden. Ein ausdrucksstarkes Beispiel folgt unmittelbar auf die krebsgängige Spiegelung der Porträtmotivsequenz. Der oktavierte Tonschritt *d-es* in Flöten und Geigen, den die Geigen in T. 683-684 eher unauffällig mit einem auftaktigen *c* eingeleitet und die Oboen und Bratschen mit sekundären Parallelen untermalen, gibt sich in der Spiegelung als Zitat der „Seufzer“ zu erkennen, die im Prolog erklingen, nachdem der Tierbändiger Lulu als eine Natur, „geschaffen zu locken, zu verführen, zu vergiften und zu morden“ charakterisiert hat.³⁷ Der Bezug zwischen den zwei Anklagen wird unterstrichen durch die gegenüber der Vorlage in der ersten Hälfte der Verwandlungsmusik um eine Oktave höhere Lage und eine Artikulation, die deutlich an die Einführung der „Seufzer“ im Prolog erinnert.

³⁷Vgl. Akt II, T. 690-692 mit Prolog, T. 56-60.

Die erst im Retrograd hörbaren Seufzer

Akt II, T. 683

mf dolce

1. + 2. Geigen



Akt II, T. 690

mf dolce

1. Geigen



Nachdem sich das Tempo wieder zum *Vivace* beschleunigt hat, ertönt erneut der Schicksalsrhythmus, allerdings in der originalen Richtung, als wollte die Musik andeuten, dass die Mahnung auch beim Weg zurück in die Freiheit dieselbe bleibt. In seiner Mitte sollte nach Bergs Vorstellung die Kerkertür aufgehen, um Lulu ins Spital zu entlassen; die rückläufige Themenkumulation der “Zeugen” markiert Berg in Skizzen mit “Befreiungsaktion der Helfer”, und die Spiegelung des grotesk verzerrten Porträtmotivs symbolisiert ihre Verkleidung als genesene Gräfin Geschwitz. Dazu ertönen die Trompetensprünge, die in T. 656-657 im *forte* den ursprünglichen “Tumult” auslösten, an palindromisch entsprechender Stelle in T. 717-718 in Flöten und Klarinetten, gedämpft zu *calmando – allargando – molto ritenuto* und einem *diminuendo* zum *pp*. Darunter fällt die Spiegelung von Alwas Themenvariante, die zuvor im *f* aus der Tiefe aufstieg, in Trompeten und Streichern zum *pp* verklingend in die Tiefe. Auch der Krebsgang der Ostinatotakte mit ihrer polyphonen Schichtung aus Erdgeistfiguren und deren Spreizung endet nicht im *Allegro* des Ausgangstempos, sondern zieht sich – nun in allen Strängen gemeinsam – ins *pp* zurück. Wie Berg in einer Fußnote ausdrücklich betont, ist das Tempo in dem Augenblick, da sich der Vorhang ab T. 719 zur zweiten Szene des Aktes hebt, doppelt so langsam wie beim Senken des Vorhanges am Ende der ersten Szene.

Bergs Wunsch, diese Verwandlungsmusik mit einer Visualisierung des Ablaufs zu unterlegen, die Lulus Schicksal zwischen gesellschaftlichem Aufstieg und Niedergang – ihre Verhaftung im Hause Schöns, ihre Anklage und Verurteilung, ihre Zeit im Gefängnis, ihre absichtliche Ansteckung mit der Cholera durch die Gräfin Geschwitz, ihre durch diese ermöglichte Flucht aus der Krankenstation des Gefängnisses und ihre Rückkehr in Schöns Haus – andeuten, ist verständlich. Allerdings macht schon Willi Reich auf die Schwierigkeit aufmerksam, die sich durch die Diskrepanz zwischen einer nur gut sechzig Takte umfassenden musikalischen Passage und einem allzu detaillierten Szenario ergeben. Die Intendanten der Opernhäuser, die heute dieses Werk aufführen, sind herausgefordert, kreative Lösungen zu finden, die dem Publikum die dramaturgischen Bezüge der musikalischen Segmente nahebringen.

Akt II, Szene 2

Im selben, nun von Alwa Schön geführten Haus

Das **Rezitativ**, das die zweite Hälfte der Oper eröffnet, zeigt die erste von zwei Konfrontationen zwischen den beiden gegensätzlichsten Personen aus Lulus Bekanntenkreis. Perle erinnert hier an Wedekinds Argument: “Gräfin Geschwitz, die für ihre bis zum Schluss unerwidert bleibende Liebe zu Lulu alles opfert, am Ende sogar ihr Leben, hat als Gegenspieler den Athleten, einen brutalen und ignoranten Egoisten, der unfähig zur Liebe ist, aber dafür sexuell ‘normal’.”¹ Berg unterlegt die Gegnerschaft der beiden mit musikalischen Mitteln. Ebenso wie der Athlet in seiner Identität als Kraftmensch durch ein Akkordpaar des Klaviers aus Clustern weißer und schwarzer Tasten gekennzeichnet ist, stehen sich auch in der Musik der Gräfin immer wieder die entsprechenden Tongruppen gegenüber, selbst wenn sie in Blas- oder Streichinstrumenten erklingen und damit nicht durch unterschiedliche Tastenfarben definiert sind. Dazu isoliert Berg zunächst für den Hintergrundklang eine aus zwei ‘weißen’ Tönen gebildete Quint, der er die übrigen fünf Töne der C-Dur-Tonleiter einerseits und die fünf den schwarzen Klaviertasten entsprechenden Töne andererseits als zwei Fünfergruppen gegenüberstellt.²

Dies zeigt sich bereits am Beginn des Gesprächs der beiden. Es geht um das Aussehen Lulus, das die Gräfin als “herrlicher denn je” beschreibt, da es zu ihrem Befreiungsplan gehört, dass der Athlet Lulu heiratet und als seine Frau ins Ausland bringt. Die tiefen Streicher etablieren die Quint *g/d* als siebentaktigen Liegeklang. Darüber singen die Geschwitz und der Athlet Konturen aus den Tönen *ges-as-b-des* und *des-es-ges-as*, während die Hörner durch *a-h-c-e-f* aufsteigen. Als dann der Athlet, nun mit seinem Figurentheema, Zweifel an diesem “herrlichen” Aussehen äußert, fallen die Töne der Hörner einer nach dem anderen erst zu *ges* und *b*, dann zu *des/as/es*. Kurz darauf setzten die Hörner ihrerseits die ‘weiße-Tasten-Quint’ *f/c*, zu der die Stimme des Athleten in eine fallende ‘weiße-Tasten-Tonleiter’ übergeht. Harfe, Klavier und die tiefen Streicher antworten mit

¹Übersetzt nach Perle, *op. cit.*, S. 101.

²Wenn Berg diese Gruppierung aus Quint und zwei Fünftongruppen dann transponiert, ist dies allerdings nicht immer leicht zu erkennen.

aufwärts schießenden weiße-Tasten-Tonleitern gekrönt vom Klavier mit einem schwarze-Tasten-Cluster, und die Hörner steigen zur Quint *as/es*. Wenig später unterstreicht das Klavier die Gefährlichkeit des grobschlächtigen Athleten mit einem 'schwarz-weiß-schwarz-weiß'-Clusterwechsel im gedrängten Schicksalsrhythmus **RH**. Fagotte, große Trommel und tiefe Streicher greifen das **RH**-Zitat in seiner ursprünglichen Größe in etwas leiserer Tonwiederholung auf und übergeben es für eine dritte, noch leisere Bekräftigung an Harfe, Klarinetten und Triangel. Zuletzt erklingt ein wiederholter verminderter Septakkord, das Symbol von Lulus drohendem Absturz.³

Als die Geschwitz den Athleten ungläubig fragt, ob er Lulu nach ihrer bevorstehenden Flucht wirklich allein fortreisen lassen will, nur weil er angeblich noch auf Kostüme wartet, schiebt dieser die Verantwortung einer Begleitung an Schigolch weiter. Dass der Athlet den alten Bettler jedoch nicht sehr gut kennt, zeigt seine Singstimme, die ihre Kontur nach dem chromatischen Beginn von Schigolchs charakteristisch kriechender Themaumkehrung durch die Bässe aus Fragmenten verschiedener Transpositionen zusammenstückelt.⁴ Wie zur Bestätigung seiner Grobheit hämmert das Klavier einen 13-teiligen Wechsel der schwarz-weiß-Cluster in wilder Rhythmik durch mehrere Oktaven, als der Athlet über den Bauch klagt, den er sich als falscher Patient in der Klinik zugelegt hat, während er Lulus Fluchtmöglichkeiten ausspionierte. In sich steigender Wut geht seine Stimme zwischendurch in Halbgesang, dann in Sprechgesang über. Die Geschwitz reagiert entsetzt mit zwei steigenden Fünftonzügen vor dem Hintergrund einer liegenden Quint.

Erst jetzt beteiligt sich Alwa, der bisher tief in Gedanken nahe der Eingangstür auf und ab gegangen ist. An die Geschwitz gewandt zweifelt er zur ersten Hälfte seines Themas zunächst, ob deren Befreiungsplan gelingen kann; doch nachdem die Solovioline sein Thema beendet hat, spricht er ihr seine grenzenlose Bewunderung für ihre Aufopferung aus. Zur Aufzählung ihrer vorbildlichen Eigenschaften stürmt sein Gesang über eine Dezime aufwärts zum *es* und fällt dann in gestaffelten Fünftonzügen von *e*, *f*, *fis* und *g*, während die Holzbläser in Doppelquinten chromatisch ansteigen. Zuletzt verklingt die Musik über der Quint *a/e* und einem Fünftonzug der Geschwitz, in dem sie die Ankunft Schigolchs ankündigt.

³Vgl. T. 743-744, Klarinetten/Harfe: *es/fis/a/c*, T. 746-750, Streicher: *cis/e/g/b*.

⁴Schigolch-Thema in den Bässen T. 751-753 = U_{as} , im Gesang des Athleten T. 753-755 = U_e Ton 9-12 + U_c Ton 5-8 + U_{as} Ton 1-4, in den Bässen T. 755-757 = U_b , im Gesang des Athleten T. 757-759 = U_{fis} Ton 9-12, U_d Ton 5-8, U_b Ton 1-4; Bässe T. 751-753 = U_{as} ,

Im **Largo** wiederholt Berg die Musik, die in Akt II, Szene 1 zu Beginn des Abschnitts *Langsame Halbe* erklingen war (T. 788-814 ≈ 94-120). Die Personenkonstellation ist identisch: Schigolch, der Gymnasiast, der Athlet und die (dort aus ihrem Versteck zuhörende) Gräfin Geschwitz sprechen erneut im Salon des Hauses Schön über Lulu. Indem Berg zuvor gesungene Konturen in die Instrumente verlegt und umgekehrt, sorgt er dafür, dass diese Wiederaufnahme eines ganzen musikalischen Segmentes zugleich vertraut und neu variiert klingt. Weitgehend unverändert belässt er das Akkordpaar des Athleten im Klavier und die Gerechtigkeitsfigur des Gymnasiasten in den Holzbläsern.

In den Gesangskonturen eindrücklich sind die oktavverzerren Flüche des in beiden Szenen in diesem Augenblick hinzutretenden Schigolch. Wie in II/1 das gefährlich glatte Parkett reizt in II/2 die Dunkelheit im Schön'schen Haus seinen Ärger. Ähnliches gilt für die abfälligen Bemerkungen des Athleten zum Gymnasiasten, die hier der noch von der Cholera geschwächte Gräfin zusetzen.

Ironische Übernahmen

Akt II, T. 97



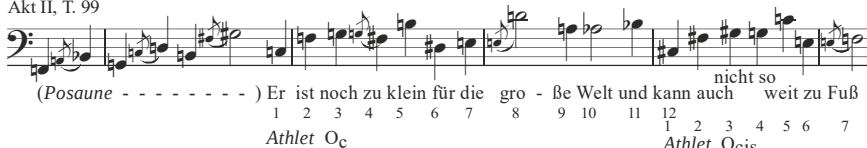
Schigolch Diese Parketten! Nichts als Klippen
8 9 10 11 12 9 10 11 12

Akt II, T. 791



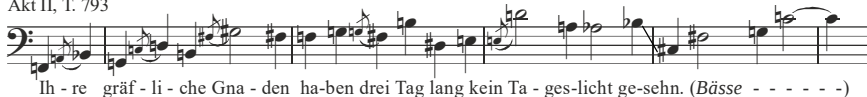
Schigolch Ver-ma-le-dei-te Finsternis!

Akt II, T. 99



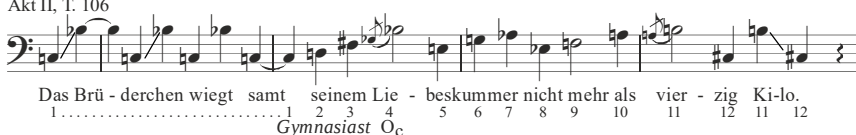
(Posaune - - - - -) Er ist noch zu klein für die gro - ße Welt und kann auch nicht so weit so Fuß
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7
Athlet O_c Athlet O_{cis}

Akt II, T. 793



Ih - re gräf - li - che Gna - den ha-ben drei Tag lang kein Ta - ges-licht ge-sehn. (Bässe - - - - -)

Akt II, T. 106



Das Brü - derchen wiegt samt seinem Lie - beskummer nicht mehr als vier - zig Ki-lo.
1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 12
Gymnasiast O_c

Akt II, T. 800



Ich kann Euch ein gu-tes Ho - tel in Pa - ris emp-feh-len; die Leu-te — sind Ber-li-ner.

Aus der absichtlichen Demütigung des in den Augen des Athleten allzu naiven und idealistischen Jungen wird der leicht herablassende Rat an eine vermeintlich schwache Frau, die tatsächlich unmittelbar zuvor mit größtem Mut ihr Leben und ihre Gesundheit eingesetzt hat:

Fortsetzung der
Herablassungen

Akt II, T. 111

Du bist noch auf gar kei-ner richtigen Schule ge-wesen.
1 2 3 4 5 6 7 8 7 9 10 11 12
Athlet Od

Akt II, T. 805

Dort seid Ihr auch sicherer vor der Po-li-zei als anderswo.

Zuletzt greift die Geschwitz selbst eine Kontur auf, in der Schigolch – mit einen Auszug aus seinem Thema und einer Ergänzung aus den ersten zwei Dritteln von Lulus Thema – zuvor den Gymnasiasten verteidigt hatte. Hier nun macht die Gräfin dem alten Bettler mit seiner eigenen Tonfolge Mut zur bevorstehenden Flucht mit Lulu. Doch als dieser hört, dass sich der Athlet um die Verantwortung drückt, unterstellt er diesem prompt die Furcht vor einer Cholera-Ansteckung. Der Athlet jedoch imitiert diesen Zusatz zweimal ungerührt und vervollständigt damit zuletzt Lulus in der vorigen Szene verfrüht abgebrochenes Thema:

Akt II, T. 114

Hier hat sich schon mancher die ersten Spuren verdient. Nur ja — keine Schüchternheit!
1 4 5 6 7 8 7 9 10 11 12 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8
Schigolch (Thema von e) (Lulu-Thema Umkehrung von es)

Akt II, T. 808

Gräfin Er will Sie nämlich heut Abend al-lein mit ihr reisen lassen

Akt II, T. 811

Athlet Schigolch Sie fürchten sich (steckung) wohl vor der An-
Es kann ihr jedenfalls nicht schaden, wenn sie sich vor unseren Flitterwochen noch etwas aus-lüf-tet.

Mit dieser 27-taktigen Übernahme suggeriert Berg eine Entsprechung der Situationen mit identischer Personenkonstellation vor und nach Lulus Gefängnisaufenthalt, die die grundlegende Veränderung unterstreicht.

Ein kurzes **Rezitativ** ruft erneut Alwa auf den Plan. Mit seinem Thema bietet er der Geschwitz eine Tasche voll Geld an, damit sie Lulu nach deren Flucht unterstützen kann. Diese lehnt freundlich ab, bekräftigt aber, indem sie ein Fragment seines Themas übernimmt, das gemeinsame Interesse. Darauf mahnt sie Schigolch zur Eile, der jedoch in der Chromatik seines Themas gefangen ist und nur mit einigen Oktavsprüngen Hektik vorschützt. Dies alles entwickelt sich vor dem leisen Hintergrund einer Homophonie der Holzbläser und Streicher. Während ein Horn mit crescendozierender Chromatik Schigolchs Zögerlichkeit versinnbildlicht, drängen die Streicher mit steigenden Erdgeistfiguren auf die Unterstützung Lulus. Den Übergang zum folgenden Segment singen Alwa und die Gräfin Geschwitz wie zuvor in knapp geäußertem Einverständnis.

Dann kehrt die Musik zum **Largo** zurück, ohne jedoch das Zitat aus Akt II, Szene 1 fortzusetzen. Dieses Segment kreist um die Auseinandersetzung zwischen Alwa und dem Athleten, der, ermutigt durch Alwas Geldangebot an die Geschwitz, seinerseits finanziell zu profitieren hofft. Die Konfrontation beginnt mit dem Markenzeichen des Athleten, dem gepaarten Cluster im Klavier, hier bekräftigt von den tiefen Streichern. Als der Athlet dann behauptet, seine Finanzen hätten durch den Einsatz für Lulus Befreiung gelitten, ertönt nach jeder seiner Behauptungen ein Akkord der Blechbläser mit Trommel.

Leicht crescendozierend bilden diese Akkorde Lulus Selbstbildmotiv in einer dank Oktavierung grotesken Spreizung, als wollte die Musik noch vor ihrer Rückkehr betonen, was sich vor allem im Vergleich zur vorigen Szene geändert hat.

Lulus Selbstbild, zerrissen

Akt II, T. 826

The musical score consists of two staves. The upper staff is for 'Hörner Posaunen Tuba' and the lower staff is for 'Trommel'. There are three measures shown. In each measure, the brass instruments play a chromatic cluster of notes, while the drum plays a single note. The dynamics are marked as *p* (piano) in the first measure, *mp* (mezzo-piano) in the second, and *mf* (mezzo-forte) in the third. The notes in the brass instruments are beamed together, indicating a cluster.

Im Sprechgesang chromatisch über eine ganze Oktave steigend krönt der Athlet seine gegen Alwa gerichteten Vorwürfe mit dem spöttischen Hinweis auf das, was man ihm als Belohnung versprochen hat: "aus ihr 'die graziöseste Luftgymnastin der Jetztzeit' zu machen". Eine schlichte Quint der Streicher beendet den unfruchtbaren Austausch. Nach einem Klopfen an der Tür dominiert der Athlet die Musik mit seinem Clusterpaar: Über einem *as/b/des/es/ges*-Liegeklang der Streicher singt er in ausschließlich 'weißen' Tönen, ebenfalls 'weiß' beantwortet von Alwa zuerst mit dessen erster Themenhälfte, dann mit einem Abstieg durch die angepasste Erdgeistfigur, dem musikalischen Symbol für die Fragilität eines in gesellschaftliche Konventionen gepressten Naturkindes.

Den folgenden Abschnitt charakterisiert Berg als **Kammermusik**. Er unterstreicht damit in der Behandlung des Orchesters eine Analogie zur 1. Kammermusik im Haus des Malers (Akt I/2). Im dort als "Nonett für Holzbläser" bezeichneten Abschnitt tragen die Streicher zum durchsichtigen Satz der neun solistischen Holzbläser nur einzelne Einwürfe bei, während Blechbläser, Klavier, Harfe, Vibraphon und Schlagzeug schweigen. Hier instrumentiert Berg für zwölf Holz- und neun Blechbläser sowie Klavier und acht Solostreicher, aber nicht nur Harfe und Vibraphon setzen für die 118 Takte aus, sondern (nach den ersten vier Takten) ebenso alle Tutti-Streicher. Wie zuvor geht es Berg in dem Szenenabschnitt weniger um die Details des Gesprächs als um den intimen Klang der Unterhaltung. Ähnlich wie in der 1. Kammermusik der alte Bettler Schigolch auftrat, um sich zu vergewissern, dass es Lulu nun auch gut geht, meldet sich hier der Gymnasiast mit einem Plan für Lulus Befreiung. Ähnlich wie sich dort die Konstellation zweimal umkehrt, indem Schigolch von Lulu Geld erhält, bevor sie in einem plötzlichen Ausbruch klagt, sie sei in dieser Ehe "nur ein Tier", wird hier der opferbereite Junge zuerst von Alwa und dem als Kammerdiener verkleideten Athleten mit der Nachricht belogen, Lulu sei an der Cholera gestorben und bereits begraben, bevor Alwa den Athleten erbozt zurechtweist, der Junge sei "im kleinen Finger mehr wert als Sie!"

Beide Kammermusiken sind als erweiterte dreiteilige Form angelegt – *Lento* / *Maestoso* / *Lento* im ersten Fall, *Vivace* / *etwas langsamer* / *Vivace* im zweiten. Einheitsstiftend in der zwischen 3/4- und 2/2-Takt wechselnden 1. Kammermusik ist der durchgehende Metronomschlag; in der zweiten Kammermusik wechselt das Tempo ($\text{♩} = 132 / 96 / 132$) bei durchgehendem 9/8-Metrum. In beiden Formen sind die Rahmenteile kurz im Vergleich zum gegliederten Kontrastabschnitt, wie die Gegenüberstellung zeigt:

1. Kammermusik	(2.) Kammermusik
<i>Lento</i> (12 Takte)	<i>Vivace</i> (23 Takte)
<i>Maestoso</i> (15 + 9 + 23 Takte)	<i>etwas langsamer</i> (51 + 15 + 14 Takte)
<i>Lento</i> (9 Takte)	<i>Vivace</i> (16 Takte)

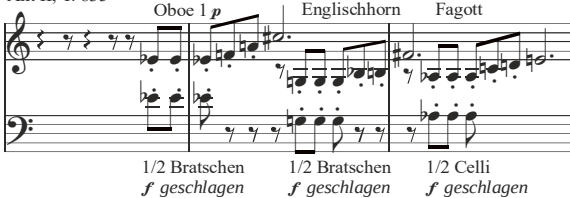
Thematisch ist diese zweite Kammermusik von den bereits bekannten Emblemen der Gefährdung durchzogen; dazu gehören die Clusterpaare des Athleten im Klavier, die Abstiege durch die angepasste Erdgeistfigur (siehe besonders zu Beginn des *Vivace* und im kurzen *Tempo I*-Einschub) und der Schicksalsrhythmus der hohen Holzbläser (T. 885-888) und Solostreicher (T. 901-902). Daneben fallen vor allem die mit kräftigen Streicherschlägen unterstrichenen Dreifachtonwiederholungen auf, mit denen Berg die hier rhythmisch geglättete Gerechtigkeitsfigur des Gymnasiasten verstärkt:

Akt II, T. 103



Der nachdrück-
liche Einsatz des
Gymnasiasten für
Gerechtigkeit

Akt II, T. 835



Die Betonung des Gymnasiasten, Lulu sei doch unschuldig am Tod Schöns, ertönt immer wieder.⁵ Daneben gibt es drei weitere Besonderheiten, mit denen Berg die Szene mit musikalischen Mitteln kommentiert. Als Alwa mit den Worten “Gott sei Dank” die Lüge des Athleten vom Tod Lulus bestätigt, spielen die gedämpften Posaunen das Porträtmotiv. Alwa weiß, dass Lulu nicht gestorben ist, doch scheint er im Unterbewusstsein zu ahnen, dass ihr Leben als naiv-betörendes Wesen im Pierrotkostüm vorbei ist. Als der Athlet Alwa unterstellt, er habe wohl auch dem Jungen Geld geben wollen, ironisiert sein Gesang die melodischen Palindrome des Gymnasiasten. Und zu den Worten, mit denen der Athlet Lulu erneut als “meine Braut: die zukünftige ‘pompöseste Luftgymnastin der Jetztzeit’” verspottet, untermalt das Klavier dies mit der von *p* zum *ff* gesteigerten, viermal vertikal über zwei Oktaven aufwärts arpeggierten und zuletzt über fünf Oktaven in die Tiefe stürzenden Fünftonschichtung aus vermindertem Septakkord und krönender Quart, die Berg im Prolog als Emblem für Lulus Fremdbestimmtheit einführt. Als Abschluss des Abschnittes scheint dieser Akkord zu besiegeln, dass Lulu zwar dank des gewieften Plans der Gräfin aus dem Gefängnis fliehen kann, jedoch nun endgültig keine Macht über ihr Leben hat und ständiger Bedrohung ausgesetzt sein wird.

Eine Besonderheit ganz anderer Art erzeugt Berg durch ein längeres Binnenzitat. Innerhalb des als *etwas langsamer* markierten Kontrastes überrascht er in T. 910 bei unverändertem Metrum und Puls mit der Zwischenüberschrift *Wiegendes Tempo*, mit der er auf den dominierenden lang-kurz-Wiegenliedrhythmus der Begleitstimmen aufmerksam macht.

⁵Vgl. die mit geschlagenem Bogen verdoppelten Tonwiederholungen des Holzbläsermotivs in T. 838, 842, 844-847, 858-860, *nicht mehr geschlagen* in T. 862-865, 866-869; eingeführt T. 888-889, mit *Pizzicatoverdopplung* T. 899; *wieder geschlagen bei Rückkehr zu Tempo* I T.933-934, *nur Holzbläser* T. 944-947.

Den anschließenden Abschnitt überschreibt Berg mit dem zusammengesetzten Titel **Viertaktig (8/4) Melodram**. Eine Fußnote weist die Ausführenden an, den im 2/4-Metrum notierten Abschnitt deutlich als drei große Viertakter zu phrasieren.⁸ Inhaltlich bildet die erste dieser Taktgruppen (T. 953-968) den Hintergrund für Lulus Ankunft nach ihrer Flucht: Sie wirkt schwach und nur noch wie ein Schatten ihrer selbst, muss von Schigolch geführt werden und ruft so die Verachtung des Athleten hervor, der flucht, sie beleidigt und droht, sie zu denunzieren. In der zweiten Taktgruppe (T. 969-984) setzt der Athlet seine Beschimpfungen fort und kündigt erneut eine Anzeige bei der Polizei an, bevor er abtritt. In der dritten Taktgruppe schließlich (T. 985-1000) übernimmt Schigolch das Gespräch mit praktischen Vorkkehrungen für die weitere Flucht. Die Aussicht, diese mit Schigolch aber ohne den groben Athleten anzutreten, ist für Lulu eine große Erleichterung. Ihr doppeldeutiger Ausruf "O Freiheit!" leitet in das folgende Segment über.

In der Bühnenhandlung kreuzen sich hier zwei gegenläufige Absichten: Während dem Athleten im Fluchtplan der Gräfin Geschwitz eine wichtige Rolle zukam – er sollte Lulu formell heiraten und ins Ausland bringen, sie zur Akrobatin ausbilden und dadurch reich werden – grauste Lulu davor, als Partnerin oder sogar Ehefrau des unflätigen Mannes weiterzuleben. Zwar wollte sie sich nicht undankbar zeigen, doch hoffte sie, ihn durch schwächliches Aussehen zu veranlassen, selbst von seiner Zustimmung zu diesem Plan zurückzutreten. Seine Drohungen, sie und alle an der Flucht Beteiligten anzuzeigen, dominieren die Stimmung des Segmentes.

Bergs Musik zeichnet diese gegenläufigen Strömungen nach. In einem Tempo, das langsam beginnt, im Verlauf der ersten sieben Viertaktgruppen mit *poco allargando*, *ancora poco allargando* und zuletzt *ritardando* fast zum Stehen kommt, bevor es zum Ausgangspuls zurückkehrt, bilden die mit Dämpfer spielenden Streicher einen siebenstimmigen Hintergrund, dessen Stasis nur durch in großen Abständen unregelmäßig fallende Tonschritte belebt wird.⁹ Auch nach Wiederherstellung des Ausgangstempos wiederholt sich der Prozess der fallenden Linien, vor allem in der nun von den Bässen übernommenen Unterstimme.¹⁰

⁸„Die 48 Takte (bis zum Takt 1000) dieses Melodrams (dessen Musik ganz dem Auftritt Lulus gewidmet ist) sind (unabhängig von allem Gesprochenen, das sich aber genau anzu-passen hat) als drei große Viertakter (zu 4 Achtvierteltakten, d.h. 16 Takten) zu phrasieren.“

⁹Vgl. die Unterstimme: *b* (8 Takte) $\surd$ *es* (7 Takte)-*d-cis-c-b-h* (8 Takte), $\surd$ *e-es-d*; dazu die Oberstimme: *a* (4 Takte)-*gis* (4 Takte)-*fis--eis-e* (8 Takte)-*d*, *g* (7 Takte)-*fis-f*.

¹⁰Vgl. die trotz Oktavversetzungen hörbare Chromatik mit *as-g-ges-f* und *ces-b-a-gis-g*.

Vor diesem Hintergrund erklingen in Sechzehnteln und Achteln die durchgehend in Sprechstimme notierten, aus den Themen von Schigolch, Athlet, Alwa und Lulu gebildeten Gesangskonturen. In den Holzbläsern steigen dagegen kontrapunktierende Linien in Viertelnoten auf, die wie ein *cantus firmus* wirken.

In der ersten Taktgruppe liefern die tiefen Streicher eine konventionell tonale Basis mit einem achttaktigen B-Dur-Dreiklang, nach einem kadenziellen Quintfall gefolgt von einem achttaktigen Es-Dur-Dreiklang. In der ersten Hälfte besteht Schigolchs Gesang aus unverbundenen Fetzen unterschiedlicher Transformationen seiner Reihe, wie um zu unterstreichen, dass seine betonte Sorge um die 'schwache' Lulu nicht echt ist. Der Athlet antwortet fluchend mit den fallenden Septen, die stets die Kette seiner Beleidigungen durchzieht. In der zweiten Hälfte der Taktgruppe setzt über dem Es-Dur der tiefen und dem Fis-Dur der hohen Streicher die Flöte mit Ton 1-7 aus Lulus Thema auf *e* ein, kontrapunktiert vom Athleten mit einer Version seines Themas, in der durch Voranstellung von Ton 11 erneut ein Beginn mit fallender Sept entsteht und der Schlusston zum Ausgangspunkt einer Krebsstransformation der ersten Reihenhälfte wird.

Der fluchende Athlet und die ruhig abwartende Lulu

Akt I, T. 962

Flöte

Athlet: Woher nimmst Du die Schamlosigkeit, mit einem solchen Wolfsgesicht hier zu erscheinen

O: 11 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 12 K: 1 2 3 4 6 5

Zur Ergänzung bis zum Ende der Taktgruppe singt der Athlet seine Drohung mit der Polizei in einer anderen Transposition seines Themas (erneut mit dem vorgezogenen Ton 11 für einen Beginn mit fallender Sept), während verschiedene Holzbläser den mit dem halben Lulu-Thema begonnenen *cantus firmus* in einer frei zwölfstönigen Kontur fortspinnen.

Die zentrale Taktgruppe des Melodrams beginnt mit einem Einspruch Alwas, der sein Thema (auf *cis*) anstimmt, um gegen die Beleidigungen

des Athleten zu protestieren. Doch dieser nimmt ihm buchstäblich das Wort aus dem Mund, indem er Alwas Thema in weiteren Beschimpfungen fortsetzt. Über dem acht Takte durchklingenden Basston *h* in der Mitte des Segmentes klagt der Athlet – nicht ganz zu Unrecht – darüber, dass er ausgenutzt und getäuscht worden ist, wobei er sich unter Verschränkung seiner Tonreihen auf *d*, *es* und *e* in größte Wut steigert und schließlich abgeht. Die Streicher antworten mit einem neuerlich kadenzierenden Schritt vom Duodezimakord über *h* zum E-Dur-Septakkord, der sich zu den Erleichterungsrufen der anderen zu einem neuerlichen Einsatz von Lulus Thema chromatisch über *es* zum D-Dur-Septakkord absenkt.

In der dritten Taktgruppe singt Schigolch die Umkehrung seines Themas auf *f*, *cis*, *b* und *g*, während die 2. Geigen als ruhiger *cantus firmus* Lulus Thema vollenden. Diese ‘Vollendung’ wird sodann dreimal von den Klarinetten gut erkennbar (wenn auch teilweise mit erniedrigtem Ton 12) in derselben rhythmischen Gestalt und danach noch dreimal in zunehmend alterierter Form imitiert.

Lulus Einfluss auf ihre Umgebung

Akt I, T. 981

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The top staff is for the 1. Klarinette and 2. Klarinette. Below it is the 2. Geigen staff. The next section includes the 2 Klarinetten, 1. Flöte, and 2 Hörner. The bottom section includes the 1. Geigen and 2. Geigen. The music is characterized by a complex rhythmic pattern with triplets and a chromatic descent in the strings.

So vollzieht die Musik Lulus Rückkehr ins Zentrum des Geschehens nach mit zuerst einem halben, dann einem ganzen Thema und zuletzt sechs Teilimitationen. Besonders das abschließende Drittel des Melodrams steht thematisch ganz in ihrem Zeichen, schon bevor sie mit ihrem erleichterten Ruf “O Freiheit!” den Sprechgesang der Männer mit lyrischer Expressivität hinter sich lässt.

Nachdem auch Schigolch den Salon verlassen hat, um Fahrkarten für seine Flucht mit Lulu zu kaufen, stehen sich im anschließenden Abschnitt Lulu und Alwa allein gegenüber. Dafür greift Berg die Musik wieder auf, in die er in der vorausgehenden Szene Alwas zunehmende Verliebtheit gekleidet hatte und die dort die Refrainsegmente eines Rondos bilden. Da Schön inzwischen tot und sein Kammerdiener angesichts der geplanten Flucht sicherheitshalber entlassen ist, fehlen hier sowohl die *tumultuoso*-Episoden des argwöhnisch herumschleichenden Hausherrn als auch die Choral-Einschübe des besorgten Dieners. Stattdessen bildet Berg aus den thematischen Materialien der Refrains eine an die Durchführungen von Sonatensätzen erinnernde Entwicklung, gefolgt von einer kurzen Reprise und einer thematisch unabhängigen Coda.

Die **‘Rondo-Durchführung’** besteht aus zwei kürzeren Segmenten und einem deutlich längeren dritten. In T. 1001 unterstreicht Bergs Angabe “A tempo $\text{♩} = 69$ ” die Wiederaufnahme der Musik aus der Szene vor dem tödlichen Schuss auf Schön. Einen Kontrast bildet in T. 1015-1029 ein *Tranquillo*-Segment. In T. 1030 und 1048 soll mit *quasi Tempo I* jeweils ein Bezug zum Beginn des Abschnitts erkennbar werden, doch dazwischen ist das Tempo starken Schwankungen unterworfen, die auch eine Passage in *Tempo II, rubato* einschließen.

Zunächst greift Berg das dritte Refrainsegment aus der vorigen Szene in einer bogenförmigen Anlage auf. Im eröffnenden Rahmen fallen hohe Bläser und Streicher in dreioktaviger Parallele als Tonpaare abwärts, ähnlich Lulus Seufzern im Prolog zur Erklärung des Tierbändigers, sie habe keinerlei Selbstbestimmungsrecht. Darunter spielen Kontrafagott, Tuba und Bässe mit *ges–c–f* die ironisch ‘verbogene’ Version einer kadenziellen Basstonfolge, die von konsonanten Dreiklangsbrechungen begleitet wird. Hinzu kommt eine Mehrdeutigkeit des Metrums. Den vorgezeichneten drei 4/4-Takten stellen die melodisch führenden hohen Seufzerpaare vier 3/4-Einheiten gegenüber, die sich zuletzt in mehreren Stimmen tonal und rhythmisch auflösen, während die Bassinstrumente mit 5 + 4 + 5 + 5 + 5 Achteln fünf kleine Einheiten dagegensetzen. Wie diese Polymetrik andeutet, hat Lulu ihre natürliche Gelassenheit vorerst verloren. Als Antwort ertönt in T. 1004-1009, nun *poco animato*, ein variiertes Zitat mit drei Varianten von Alwas Thema rund um die sechsstimmige Version seines Motivs der Gemütsrerregung.¹¹

¹¹T. 1004-1005: Oboen/Alwa $\approx$ T. 275-276: Flöten, T. 1005-1006: Trompete $\approx$ T. 276-277: Flöten; T. 1006-1007: Streicher mit Klavier-Echo $\approx$ T. 277-278: Streicher mit Klavier-Echo; T. 1007-1009: dreistimmige hohe Holzbläser/Streicher $\approx$ T. 278-280 Klarinetten/1.Geigen.

Die Wiederaufnahme der fallenden Tonpaare über quasi-kadenziellen Dreiklangsbrechungen, die ab T. 1010 die Schließung des Rahmens ankündigt, ist in eine gedehnte Umkehrung von Lulus Thema gefasst, die gleichfalls tonal 'verbogen' ist. Ihr unterlegt Berg zusätzlich einen Kanon von Englischhorn und Saxophon mit gedrängten Umkehrungen des Themas. Eingeleitet werden beide Kanonstimmen von der steigenden Erdgeistfigur, mit der Bratschen und Geigen im Pizzicato zuletzt auch das Segment abrunden.

Das zweite Segment der Sonatensatzrondo-Durchführung wird durch den Schicksalsrhythmus eingeläutet. Da Berg die leisen Töne einer Kombination aus Vibraphon und Streicherpizzicato überlässt, klingt dieser Einschub wie eine gespenstische Mahnung. Er dient als Vorspann zu einer Folge von Varianten des Porträtmotivs. Die Mahnung artikuliert hier Lulus Sorge im Gespräch mit Alwa, sie könne den Vergleich mit ihrem jugendlichen Aussehen nicht aufrecht erhalten. Wie als Antwort darauf werden die nächsten achtzehn Takte, in denen Lulu und Alwa über den Verbleib des Bildes während ihrer Haft und dessen anhaltende Bedeutung für alle sprechen, in überwältigender Dichte beherrscht von 21 unterschiedlich rhythmisierten Versionen des Porträtmotivs. In unregelmäßigem Wechsel steigend und fallend springen sie zwischen Streichern, Holzbläsern und Blechbläsern hin und her, wobei mancher Einsatz verschränkt mit dem Schlusston des vorigen beginnt.¹² Dabei reiht Berg die Transformationen des Motivs so aneinander, dass die Klangfarbenmelodien aus diatonischen Viertonschritten im Diskant oktatonische Skalen bilden, die zuerst Lulu, dann auch Alwa mit ihrer Singstimme verdoppeln.

ab T. 1017, 1. Geigen zu 1. Horn: *a-h-c-d, d-e-f-g,*
 Bratschen zu 1. Geigen zu 1. Horn: *es-f-fis-gis-a-h-c-d, d-e-f-g-as-b-h-cis,*
 1. Geigen zu 1. Horn-Klavier: *a-g-fis-e-dis-cis-c-b, b-as-g-f-e-d-cis-h*
 ab T. 1022, 1. Flöte zu 1. Klarinette: *b-as-g-f-e-d-cis-h, h-a-gis-fis-f-es-d-c,*
 1. Posaune zu 1. Horn: *c-d-es-f-fis-gis-a-h, cis-d-e-f-g-as-b.*

Mit der Verbindung des Porträtmotivs zu einer Skala, die sich weder einer klassischen Dur/Moll-Kontur noch irgendeiner Zwölftonreihe zuordnen lässt, scheint Berg tonal anzudeuten, dass Lulu hier einen neuen Versuch unternimmt, die Deutungshoheit über ihr Wesen zu erlangen.

¹²Für Bergs Varianten des Porträtmotivs vgl. T. 1015-1032: (1) Trompeten/Posaunen fallend, (2) Streicher steigend, (3) Hörner steigend, (4+5) Streicher steigend, (6+7) Hörner steigend, (8+9) Streicher fallend, (10) Hörner fallend, (11) Klavier fallend, (12) Fagotte und Celli fallend — (13+14) Flöten fallend, (15+16) Klarinetten fallend (teils alteriert), (17+18) Posaunen steigend, (19+20) Trompeten steigend — (21) Harfe fallend.

Am Ende der Kumulation mit den ersten zwölf Einsätzen des Porträtmotivs vereinen sich alle Streicher in der mehroktavigen Quint *b/f*. Diese wird in *pp* erreicht und verklingt sodann ins fast Unhörbare, während Alwa von Lulu die Einzelheiten des von Gräfin Geschwitz ausgeheckten und erfolgreich durchgeführten Fluchtplanes erfragt. Mit sanftem Crescendo zum *pp* zurückgekehrt, verlängern die Kontrabässe die stützende Quint für die Dauer der vier Takte, in denen Alwa das Bild auf die Staffelei zurück stellt und (zu fallenden Porträtmotiven) der unsicheren Lulu versichert, sie könne es “noch immer damit aufnehmen”. Zu Lulus Antwort, die nun zum originalen Motiv ansteigt, übernehmen die beiden Fagotte das beruhigende Bassintervall.

Das dritte Segment der Rondo-Durchführung beginnt erneut mit den Seufzern der fallenden Tonpaare über quasi-kadenziellen Bassgängen. Hier jedoch ist das Metrum dem 3/4-Duktus der melodischen Komponente angepasst, und obwohl die tiefen Streicher erneut ihre 5+4+5-Polymetrik dagegenstellen, bekräftigt die Oboe erst mit der Harfe, dann mit dem Klavier die nun entspannte Stimmung mit einer siebenfachen Reihung des tänzerischen -Musters.

Im *Tempo II rubato* erklingt dann Alwas zwölftöniges Thema in der Form und Lage, wie es im – ebenfalls mit *Tempo II* markierten – fünften Refrainsegment zu dem Satz “Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt” erklingen war. Mit einer neuerlichen Anspielung auf Lulus Augen legen Alwas Worte nahe, dass er bewusst an den dort erreichten Grad der Intimität anknüpfen möchte: “In Deinen Augen schimmert es, wie der Wasserspiegel in einem tiefen Brunnen.” Die Flöte und nach ihr die Bassklarinette reichern den Einsatz mit enggeführten Teilimitationen an,¹³ doch erst die Solobratsche spielt kontrapunktisch zu Alwas Ergänzung des Bildes (“in den man einen Stein geworfen hat”) eine vollständige Quintimitation.

Auch das Motiv von Alwas Gemütsregung, das in der vorherigen Szene das fünfte Refrainsegment durchzieht, erklingt hier erneut: Noch sehr leise folgt es auf die Imitation der Solobratsche, wird jedoch von Lulus Thema verdrängt, das sich mit vier Einsätzen in den Vordergrund drängt. Doch nach einem *crescendo/accelerando* ertönt die Umkehrung der Figur im *ff* der hohen Holzbläser und Streicher. So endet auch dieser Durchführungsabschnitt wie die ‘Exposition’ des Rondos mit Alwas Gemütsregung (vgl. T. 1055-1058 mit T. 333-336).

¹³Vgl. T. 1038-1041, 1. Flöte: Alwas Thema von *cis* Ton 1-4 + 6-12; T. 1039-1040, dasselbe in Bassklarinette (Ton 1-3), 1. Klarinette (Ton 3-6)

Die ‘**Rondo-Reprise**’ umfasst nur knapp hundert Takte. Die Korrespondenz des Ablaufes mit den Refrainsegmenten aus der ersten Szene des Aktes ist klar zu erkennen. Der Beginn in *tempo I* ist umrahmt von steigenden und fallenden Erdgeistfiguren. Es folgt eine Reihung des Alwas Themas aus dem ersten, dritten und letzten Refrainsegment.¹⁴ Jeder Einsatz erklingt, variiert und neu instrumentiert aber unschwer wiedererkennbar, in einem der Expositionspassage entsprechenden Kontext. Spürbar verändert ist jedoch die Stimmung. Der Einsatz, der in T. 243 in den 1. Geigen erklang, beginnt hier in je zwei Oboen, Klarinetten und Trompeten mit einer Oktavspreizung der steigenden Sext. In Quinttransposition folgen die Hörner, denen sich Alwas Gesang mit der extravaganten Ankündigung “[Ich werde ei-]nen Dithyrambus schreiben über Deine Herrlichkeit” anschließt. Als Alwa sich Lulu darauf mit den Worten “Komm, süßes Herz!” nähert, untermalt der Schicksalsrhythmus ihren erneuten Versuch, ihn – diesmal mit “Ruhig! Ich habe Deinen Vater erschossen” – von einer Liebeserklärung abzuhalten.¹⁵

Im Saxophon erklingt darauf die aus dem zweiten Refrainsegment übernommene Oboenkantilene über chromatischem Abstieg. Sie leitet über in einen der beiden durch mehrere Anläufe und eine diminuierte Teilengführung intensivierten Einsätze von Alwas Thema, der hier mit den 1. Geigen und zwei Klarinetten in der führenden, dem Saxophon und den Bratschen in der imitierenden Stimme ertönt. Alwa singt stammelnd nur das Schlussfragment jedes Anlaufes (“Komm, einen Kuss!, einen Kuss!!, einen Kuss!!!” zu Ton 2, 2-3-4, 4-5-6, 6-7-8), wird dann von Lulu mit Ton 8-12 ergänzt und kurz darauf tatsächlich einmal *mit Bedacht geküsst*.

Zuletzt führt Alwas Motiv der Gemütsregung in seiner exzentrischen Version, mit Oktavspreizung und Verschiebung der Schlussfloskel in ein anderes Register, in den letzten Einsatz seines Themas aus der Rondo-Exposition. Das damit eingeleitete Bekenntnis ist bedenklich zweideutig. Zu den zwölf Tönen seines Themas singt er: “Wenn Deine beiden großen Kinderaugen nicht wären”, um dann tonal frei fortzufahren: “müsste ich Dich für die abgefeimteste Dirne halten, die je einen Mann ins Verderben gestürzt.” Bergs Musik zeigt sich entsetzt über diese Unterstellung eines Mannes, der Lulu trotz ihrer vielfachen Warnungen gemäß der Zwiespältigkeit seines eigenen Begehrens beurteilt: Nicht nur sein Gesang, sondern auch alle aktiven Orchesterstimmen enden mit der Erdgeistfigur.

¹⁴Vgl. T. 1059-1066 mit 243-262, T. 1067-1069 mit 266-268, T. 1069-1074 mit 281-286 und T. 1075-1079 mit 318-322.

¹⁵Hauptrhythmus in den Hörnern T. 1065-1066, imitiert im Klavier.

Dieser Rondoreprise folgt unter der Überschrift **Tempo grazioso** ein zehntaktiges Segment, das Douglas Jarman angesichts der begleitend auf und ab springenden Septen unter pseudo-tonalen melodischen Figuren als *Musette* erkennt.¹⁶ In der Tat ist die Musik verwandt mit den *à la Musette* betitelten Taktgruppen im Seitenthema des Sonatensatzes in Akt I. Wesentlicher als die Genrezugehörigkeit ist jedoch die Tatsache, dass es sich hier um ein bedeutungsträchtiges Binnenzitat handelt. Die Vorlage mit dem ‘ins Bodenlose’ fallenden Schlusston erklingt – bezeichnenderweise ebenfalls unter dem Titel *Grazioso* – in Akt I, Szene 3 am Ende des Sonatensatzes als Teil des “Briefduetts”, das den Höhepunkt der dortigen Reprise bildet.

Schön von Lulu, Lulu von Alwa bezwungen

Akt I, T. 1326

Lulu: „Diese Zeilen sind Ihnen ein Beweis, seit drei Jahren versuche ich mich ____ los - zu-rei-ßen; ich habe nicht die Kraft dazu.“ ____

Akt II, T. 1086

Oboe 1 Lulu: Komm mit mir heute ü - ber die Grenze! Dann können wir ____ uns sehn, ____ so oft wir wollen.

Inhaltlich verbindet die beiden Passagen, dass in ihnen ein zuvor unumstößlich wirkendes Machtverhältnis kippt:

- Bis kurz vor dem Ende des über zwei Szenen verteilten Sonatensatzes scheint Schön fest entschlossen, sich aus seiner emotionalen Abhängigkeit von Lulu zu befreien, um seine gesellschaftlichen Ambitionen mit einer standesgemäßen Heirat zu krönen; doch als er, von ihrem Schwächeanfall auf der Bühne aufgeschreckt, zu erkennen gibt, dass er ihr hilflos verfallen ist, zwingt sie ihn, seine Verlobung zu lösen und ihr die Ehe zu versprechen.
- Bis kurz vor dem Ende des über zwei Szenen verteilten Rondos versucht Lulu immer wieder, Alwas Zuneigung auf die Gefühle eines Ziehbruders zu beschränken, da sie ihn nicht liebt, aber auch nicht verletzen will; doch nach ihrer Flucht aus dem Gefängnis auf die Hilfe loyaler Unterstützer angewiesen, sieht sie sich gezwungen, seine Verliebtheit für sich auszunutzen.

¹⁶Vgl. Jarman, *The Music of Alban Berg*, S. 205.

Die Coda des Rondos – und die emotionale Apotheose des Aktes – ertönt als **“Hymne”**. Sie stellt dem vorausgehenden, thematisch dichten Gewebe eine im *Sostenuto* ruhig schwingende Monodie gegenüber. Inhaltlich verliert Alwa sich in den Sphären des erotischen Ästhetisierens, die Lulus praktischen Sorgen kaum ferner gegenüberstehen könnten: In einer schwelgerischen Kontur, die dank des hemiolischen Swings vor dem Hintergrund tänzerischer 12/8-Rhythmen im Orchester unmittelbar eingängig wirkt, besingt er ihren Körper in einer Terminologie, die sein Selbstverständnis als ‘Komponist’ ironisiert:

Die Hymne des verzückten Alwa

Akt II, T. 1097

mp, *ma molto espr.*

Durch dieses Kleid — empfin-de — ich — Wuchs — wie — Musik. —
Deinen

Aufsteigend von ihren Knöcheln (“ein *Grazioso*”) über das “reizende Anschwellen” (“ein *Cantabile*”) und ihre Knie (“ein *Misterioso*”) gelangt seine Vorstellung entlang ihrer Beine zu einem ersten Ziel, das er als “das gewaltige *Andante* der Wollust” beschreibt. Im folgenden *Più Andante* (*quasi Tempo II*) ist seine Singstimme eingebettet in gestaffelte Einsätzen von Lulus Thema, die an verschiedenen Punkten unvollständig abbrechen, sowie von neutralen Pendelbewegungen. Dabei kehrt seine Fantasie zurück zu Lulus Beinen, die er in poetisch überhöhter Erregtheit vor Augen sieht. (“Wie friedlich sich die beiden schlanken Rivalen in dem Bewusstsein aneinanderschmiegen, dass keiner dem andern an Schönheit gleichkommt, bis die launische Gebieterin erwacht, und die beiden Nebenbuhler wie zwei Pole auseinanderweichen.”) Bei der Erwähnung der “Schönheit” der Beine und insbesondere bei der Vorstellung von deren “Auseinanderweichen” verbindet sich sein Gesang mit jeweils mehreren Orchesterstimmen lustvoll zu seinem Motiv der Gemütsregung.

Zu seinem Versprechen, er werde ihr Lob singen, bis ihr die Sinne vergehen, spielen die Hörner, untermalt mit rauschenden Klavierarpeggien, die gepaarten Seufzer von Lulus Klage über die Fremdbestimmung, als wollte die Musik andeuten, dass Lulu ihre frühere Macht über den Freund und Ziehbruder zu verlieren droht und sie nun umgekehrt ihn, dessen Unterstützung sie braucht, umwerben muss.

Als Alwas Motiv der Gemüts-erregung schließlich die ganze Textur zu durchdringen droht, versucht Lulu erneut, seine Aufmerksamkeit auf die pragmatischen Fragen der bevorstehenden Flucht zu lenken. Unter der Überschrift *poco animato (quasi grazioso)* erinnert Berg mit der angedeuteten Wiederaufnahme des Binnenzitats an das Kippen des Machtgefüges, bekräftigt von der steigenden Erdgeistfigur und dem Porträtmotiv.¹⁷ Doch Alwa hält vorerst weiter an seiner Fantasie fest. Zu seinem verliebten Vorwurf, Lulu habe ihn “um den Verstand gebracht”, fällt seine Stimme erneut durch die Erdgeistfigur, dank einer Oktavspreizung sogar ‘ins Bodenlose’.

In zunehmend ruhigerem Tempo schwenken zuletzt Klarinetten und Klavier über der originalen Erdgeistfigur *e-a-b-es* in Harfe und Pauken in eine ebennmäßige Pendelbewegung ein, zu der Lulu – wie in einem letzten Versuch, Alwa von seiner gefährlichen Obsession einer Liebe zu ihr zu bewahren – *beiläufig* murmelt: “Ist das noch der Diwan, / auf dem sich / Dein Vater / verblutet hat?” Das Orchester reagiert auf diese erschütternde Frage mit einem abrupt aus dem *pp* ausbrechenden Crescendo ins *ff*, in dem der Akt mit einer Kumulation tonaler Symbole endet:

- Fagotte und Harfe fallen in sukzessiver Verkürzung der Werte (5/8, 4/8, 3/8, 2/8) durch den verminderten Septakkord *cis-b-g-e*.
- Gleich anschließend stehen sich, in polymetrischer Gegenüberstellung in die Höhe schießend, die drei Transpositionen des verminderten Septakkordes gegenüber:
 - Das Klavier beginnt in größter Dichte mit einem fünfktavigen *h-d-f-as*; ergänzt durch Alwas entsetztes “Schweig, schweig. . .”;
 - das Saxophon, anfangs verdoppelt vom Zupfen hoher Streicher, tritt hinzu mit *a-c-es-ges*, gestützt vom Liegeklang der Hörner;
 - Bassklarinette, Fagotte und Harfe setzen einen Aufstieg durch *g-b-des-e* dagegen.

Die Kombination spiegelt den Fall der verminderten Septakkorde in T. 5 der Oper, der ersten Vorahnung von Lulus Absturz.

- Kontrapunktierend und dank der Stärke ihres Instrumentalklanges im Crescendo zum *ff* dominierend greifen die Tuba, drei Posaunen und drei Trompeten mit *e-a-b-es* die kurz zuvor nur leise eingeworfene originale Erdgeistfigur auf; ab T. 1148 fügen erst die Oboen ihr eigenes *e-a-b-es*, dann Streicher und Klarinetten nacheinander die Quarttranspositionen *a-d-es-as* und *d-g-as-des* hinzu.

¹⁷Vgl. den Einsatz von Lulus Gesang in T. 1136 (*b-b-a-e-g-h-cis-d-es*) und dessen Imitation in der Oboen mit T. 1086. Für die Erdgeistfigur vgl. hohe Holzbläser und Streicher T. 1140, für das Porträtmotiv hohe Holzbläser und Streicher T. 1141.

- Nach einem Tamtamschlag ertönt ein letzter Einsatz des exzentrisch gespreizten Motivs von Alwas Gemütsregung in den Flöten und hohen Streichern, mit Drei- und Vierklängen verstärkt aber ohne die Schlussfloskel. Beginnend als mächtiges *p<ff* verklingt der Zielklang sehr allmählich zum *ppp*.
- Zu dem noch klangmächtigen Zielakkord, den Klarinetten, Hörner und Harfe zur zwölfstimmigen a-Moll-Umkehrung *e/a/c* ergänzen, erhebt sich krönend der Schicksalsrhythmus über dem ebenfalls zwölfstimmigen Basston *f*, dem 'Grundton' der Oper. Bergs ausdrückliche Anweisung lautet: *bleibt ff*.

Mit dieser ungewöhnlichen Coda in Form einer Hymne mit krönendem Schicksalsrhythmus kündigt Berg musiksymbolisch an, wie Alwas Beziehung zu Lulu ausgehen wird: Die ursprünglich brüderliche Zuneigung weicht einer Art Vergötterung, die den jungen Mann auch in der Phase von Lulus sozialem Abstieg noch an sie binden und letztlich in ihren Untergang verstricken wird.